

307/204

5
1979

helikon

VILÁGIRODALMI FIGYELŐ

A tartalomból:

AZ ÁZSIAI NÉPEK IRODALMAI

✱

A Távol-keleti irodalmak

✱

Közel- és Közép-Kelet irodalma

✱

Az arab népek irodalma

✱

Krónika

1979 | 1-2

HELIKON

VILÁGIRODALMI FIGYELŐ

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
IRODALOMTUDOMÁNYI INTÉZETÉNEK
FOLYÓIRATA

Szerkesztő bizottság

BODNÁR GYÖRGY
BONYHAI GÁBOR
T. ERDÉLYI ILONA
HOPP LAJOS
KÖPECZI BÉLA
H. LUKÁCS BORBÁLA
MIKLÓS PÁL
SZIKLAY LÁSZLÓ
VAJDA GYÖRGY MIHÁLY
VARGA LÁSZLÓ

Főszerkesztő

KÖPECZI BÉLA

Felelős szerkesztő

HOPP LAJOS

Szerkesztő

T. ERDÉLYI ILONA

Szerkesztőség

1118 Budapest XI., Ménési út 11–13.
Tel.: 665-934 és 664-819

Szerkesztőségi órák: szerdán 10–12
óra között

Titkár: Sz. ZEHERY ÉVA

Belső munkatársak: KISS Gy. CSABA
és GRÁNICZ ISTVÁN

1979/1–2. XXV. évfolyam
Megjelenik évente négy füzetben

Comité de Rédaction

GYÖRGY BODNÁR
GÁBOR BONYHAI
ILONA T. ERDÉLYI
LAJOS HOPP
BÉLA KÖPECZI
BORBÁLA H. LUKÁCS
PÁL MIKLÓS
LÁSZLÓ SZIKLAY
GYÖRGY MIHÁLY VAJDA
LÁSZLÓ VARGA

Directeur de la Revue

BÉLA KÖPECZI

Rédacteur en chef

LAJOS HOPP

Rédacteur

ILONA T. ERDÉLYI

Secrétariat de la Rédaction

1118 Budapest, XI., Ménési út 11–13.

HELIKON

REVUE DE LITTÉRATURE COMPARÉE
DE L'INSTITUT D'ÉTUDES
LITTÉRAIRES
DE L'ACADÉMIE HONGROISE
DES SCIENCES

1979/1–2. XXV. année
Revue trimestrielle

HELIKON VILÁGIRODALMI FIGYELŐ

TARTALOM

1979. január–december

Tanulmányok

<i>Csingiz Ajtmatov</i> : Haladó irányzatok Ázsia és Afrika nemzeti irodalmaiban (<i>Fordította: Galla Endre</i>)	7
A Fédération Internationale des Langues et Littératures Modernes XIV. kongresszusa Aix-en-Provence, 1978. augusztus 28–szeptember 2.	321
A Fédération Internationale des Langues et Littératures Modernes XIV. kongresszusa (<i>Köpeczi Béla–Szabolcsi Miklós</i>)	323
Irodalom és irodalomtörténet Jugoszláviában	457

Japán irodalma

<i>Isikava Takuboku</i> : Korunk kiútatlanságának jelen helyzete – vizsgálatok az államhatalomról, a tiszta naturalizmus végéről és a holnapról (<i>Fordította: Jamadzsai Maszanori</i>)	15
<i>Jamadzsai Maszanori</i> Isikava Takuboku (1886–1912) költő, író	22
<i>Akutagava Rjunoszuke</i> : Irodalmi, nagyon is irodalmi (<i>Fordította: Varrók Ilona</i>)	23
<i>Jamadzsai Maszanori</i> : Akutagava Rjunoszuke (1892–1927) író	38
<i>Kurahara Korehito</i> : Ut a proletár realizmushoz (<i>Fordította: Jamadzsai Maszanori</i>)	39
<i>Jamadzsai Maszanori</i> : Kurahara Korehito (1902–)	44
<i>Kavakami Tecutaró</i> : Feljegyzések a kritika modernségéről (<i>Fordította: Janó István</i>)	46
<i>Jamadzsai Maszanori</i> : Kavakami Tecutaró (1902–)	55
<i>Jamadzsai Maszanori</i> : A modern japán irodalom és az irodalmi irányzatok	56

Kínai irodalom

<i>Galla Endre</i> : A modern kínai irodalomról	73
<i>Hu Si</i> : A kínai reneszánsz (<i>Fordította: Sarkadi Borbála</i>)	76
<i>Lu Hszün</i> : Irodalom a forradalom időszakában (<i>Fordította: Galla Endre</i>)	89
<i>Lu Hszün</i> : Legyen vége már a régi nótának (<i>Fordította: Galla Endre</i>)	94
<i>Lu Hszün</i> : Hogyan kezdtem elbeszéléseket írni (<i>Fordította: Galla Endre</i>)	99
<i>Csu Csiu-paj</i> : A proletár tömegirodalom aktuális kérdései (<i>Fordította: Galla Endre</i>)	102

Koreai irodalom

<i>Peter Hyun</i> : A modern koreai költészetről (<i>Fordította: Kara György</i>)	111
<i>P. H. Lee</i> : A század első felének koreai költészetéről (<i>Fordította: Mártonfi Ferenc</i>)	113

Vietnám irodalma

<i>Galla Endre</i> : A legújabb vietnámi irodalomról	119
<i>Nguyen Khac Vien</i> : Egy modern irodalom kezdetei (<i>Fordította: Kara György</i>)	123

Mongol irodalom

<i>Szonombaldzsirin Bujannemeh</i> : A régi irodalom kifejezőmódjáról (<i>Fordította: Kara György</i>)	135
--	-----

Indiai irodalmak

<i>Raghuvir Szahaj</i> : Irodalom (<i>Fordította: Gáthy Vera</i>)	139
<i>Upendranáth Ask</i> : A hindí novelláról (<i>Fordította és magyarázta: Debreczeni Árpád</i>)	153
<i>V. V. Sz. Ajjar</i> : A tamil Rámájána (<i>Fordította: Endrődi Ágnes</i>)	161

Irán irodalma

<i>Apor Éva</i> : Hagyomány és új – a modern perzsa irodalomról	171
<i>Mohammad Ali Dzsamálzáde</i> : Előszó az „Egyszer volt, hol nem volt”hoz (<i>Fordította: Oldal Katalin</i>)	177
<i>Mohannad Taki Bahár</i> : A perzsa prózáról (<i>Fordította: Apor Éva</i>)	185
<i>Szamad Behrangi</i> : A gyermekirodalomról (<i>Fordította: Apor Éva</i>)	195

Török népek irodalma

<i>M. F. Ahundov</i> : Vers és próza (<i>Fordította: Kenessey Mária</i>)	201
<i>Fuad Köprülü</i> : Az első versek, az első versmondók (<i>Fordította: Haszán Bidzsári és Kakuk Zsuzsa</i>)	204
<i>Kemal Karpat</i> : A társadalmi tematika korunk török irodalmában (<i>Fordította és magyarázta: Kelemen András</i>)	210
<i>Ekber Babae</i> : Nazim Hikmet Ars Poetikája (<i>Fordította: Tasnádi Edit</i>)	223
<i>Muhtar Auevov</i> : A kirgizek népi hőskölteménye, a „Manasz” (<i>Fordította: Szabó Rezső</i>)	236
<i>Peder Huzangaj</i> : Kortársak, rokonlelkek (<i>Fordította: Zahemszky László</i>)	246

A kaukázus irodalmából

<i>Gevork Emin</i> : Töprengések a költészet útján (<i>Fordította: Szalmási Pál</i>)	253
--	-----

Az arab népek irodalma

<i>Dzsabra Ibráhim Dzsabra</i> : A modern arab irodalom és a Nyugat (<i>Fordította: Dévényi Kinga</i>)	281
--	-----

Tanulmányok

<i>Robert Escarpit</i> : Az egyéni és a kollektív szerepe az irodalmi alkotásban (<i>Fordította: Papp Marianna</i>)	325
<i>Rita Schober</i> : Az irodalom történeti hitelessége – az irodalomtörténet problémája (<i>Fordította: G. Gaál Zsuzsanna</i>)	334

<i>Szabolcsi Miklós: Csoport, iskola, áramlat</i>	349
<i>Douwe W. Fokkema: A kibocsátó kódja és a periódus kódja közti viszony az irodalom tanulmányozásában (Fordította: Sz. Zehery Éva)</i>	358
<i>Predrag Palavestra: A regény és a realizmus átalakulása az újabb szerb irodalomban (1960–1970). (Fordította: Sztepanov Predrag)</i>	460
<i>Aleksandar Flaker: A horvát farmernadrágos próza (Fordította: Milosevits Péter)</i>	468
<i>Aleksandar Spasov: Áramlatok és irányzatok a háború utáni macedón irodalomban (Fordította: Horváth Erzsébet)</i>	477
<i>Jovan Hristić: Az abszurd színház: kísérlet a meghatározásra és a jugoszláv változat (Fordította: Sz. Zehery Éva)</i>	483
<i>Angyal Endre: A délszláv barokk-kutatás magyar szemszögből</i>	496
<i>Gáldi László: Szerb-horvát eredetű tízesünk az ifjú Petőfinél</i>	501
<i>Sziklay László: Pest-Buda többnemzetiségű irodalmi élete a XIX. század első felében</i>	504
<i>Živan Milisavac: A Szerb Matica pesti korszaka, 1826–1864 (Fordította: Gyetvai Mária)</i>	509
<i>Vujicsics Marietta: Székács József kötetének második kiadásáról</i>	513
<i>Bori Imre: Jakov Ignjatovic-problémák</i>	516

Dokumentum

<i>Todor Manojlović: Ady Endre, a magyar lírikus (Fordította: Póth István)</i>	520
<i>Marko Maletin: Ady – a magyar hőrosz (Fordította: Dudás Kálmán)</i>	524

Szemle

<i>Kanyó Zoltán: Megjegyzések a generatív-transzformációs poétikához</i>	367
<i>Fried István: France Preseren és az európai romantika</i>	488
<i>Pomogáts Béla: Három vajdasági magyar kézikönyv</i>	494

Műelemzés

<i>Henri Poschmann: Gondolatok Büchner „Leonce és Léna” c. drámájáról (Fordította: Győri Judit)</i>	383
---	-----

Műhely

<i>France Bernik: Az 1945 utáni szlovén irodalomtörténetírás (Fordította: Mukics Ferenc)</i>	529
<i>Miodrag Maticki: A belgrádi Irodalmi és Művészeti Intézet tizenöt éve (Fordította: Pálosi Anikó)</i>	533
<i>A fordító műhelyében</i>	
<i>Csuka Zoltán: Éjtszakának virasztója – avagy hogyan született meg a Petrica Kerempuh balladái magyar fordítása</i>	535

Évforduló

<i>A kétnyelvűség kérdése. Vitkovics Mihály születésének 200. évfordulója (Sziklay László)</i>	541
--	-----

Krónika

Anton Slodnjak nyolcvan éves (<i>Fried István</i>)	591
<i>Apor Éva</i> : Keleti irodalmak az Akadémiai Könyvtár Keleti Gyűjteményében	293
Debreceni polonisztikai ülésszak (<i>Kálmán Judit és Reiman Judit</i>)	590
Faludi Ferenc emlékülés (<i>T.E.I.</i>)	592
Irodalom, avantgarde, forradalom (<i>Bányai László</i>)	588
Lengyel Filológiai Tanszék alakult a budapesti ELTÉn (<i>Hopp Lajos</i>)	420
Műfajelméleti tézisek (<i>Rudolf Schenda</i>)	418
Vitkovics-ülésszak Újvidéken (<i>Só</i>)	591
Wydawnictwo Literackie (<i>Hopp Lajos</i>)	593
Beérkezett könyvek 1979	594

Könyvek

Approches Des Lumières. Mélanges offerts à Jean Fabre (<i>Hopp Lajos</i>)	438
Année Balzacienne. (<i>Martonyi Éva</i>)	441
Josip Badalić: Rusko – hrvatske književne studije (<i>Mokuter Iván</i>)	549
Barocco fra Italia e Polonia (Atti del IV Convegno di studi dell'Accademia Polacca delle Scienze e della Fondazione Giorgio Cini di Venezia) a cura di Jan Slaski (<i>Sárközy Péter</i>)	559
Jan-Paul Bier: Herman Broch et „La mort de Virgil” (<i>Kiss Endre</i>)	306
Bitay Árpád: „... hogy románok és magyarok jobban megismerjék egymást ...” (<i>Fried István</i>)	585
Barron Brainerd: Weighing evidence in language and literature: A statistical approach (<i>Kálmán László</i>)	423
Champigneulle: Art nouveau – Jugendstil – Szecesszió. Függelék: Koós Judith (<i>Varga József</i>)	448
Ovid S. Crohmalniceanu: Literatura romana si expresionismul (<i>Szabó Zoltán</i>)	302
Les critiques de notre temps et Anouilh. Présentation par Bernard Beugnot (<i>Lukovszki Judit</i>)	305
Erich Edler: Die Anfänge des sozialen Romans und der sozialen Novelle in Deutschland (<i>Ingrid Pepperle</i>)	431
Etnografija Južnih Slavena u Madjarskoj 1. A magyarországi délszlávok néprajza 1. (<i>Grin Igor</i>)	550
Études Finno-Ougriennes XI. kötet 1974. <i>Bárdosi Vilmos</i>)	581
Études sur le XVIII ^e siècle. Editées par Roland Mortier et Hervé Hasquin (<i>Hopp Lajos</i>)	564
Lucien Febvre: Life in Renaissance France. Edited and translated by Marian Rothsten (<i>Szőnyi György Endre</i>)	436
Fin de Siècle. Zur Literatur und Kunst der Jahrhundertwende. Hrsg. von Roger Bauer, Eckhard Heftrich, Helmut Koopman, Woffdichrich Rasch, Willibald Sauerländer und J. Adolf Schmoll Gen. Eisenwerth (<i>Szabolcsi Miklós</i>)	429
Ruth Finnegan: Oral Poetry. Its nature, significance and social context (<i>Róka Jolán</i>)	426
Aleksandar Flaker: Modelle der Jeans-Prosa, Zur literarischen Opposition bei Plenzdorf im osteuropäischen Romankontext (<i>Illés László</i>)	557
Études sur la presse au XVIII ^e siècle. Centre d'études du XVIII ^e siècle de l'Université de Lyon (<i>Hopp Lajos</i>)	300
Französische Aufklärung. Bürgerliche Emanzipation, Literatur und Bewusstseinsbildung. Kollektivarbeit Leit. Winfried Schröder (<i>Hopp Lajos</i>)	439
Georges Fronsacq (szerk.): Voyage d'études en Hongrie (<i>Sziklay László</i>)	450
Bennison Gray: The Grammatical Foundations of Rhetoric. Discourse Analysis (<i>Kálmán C. György</i>)	428
A. C. Грибоедов: Творчество, биография, традиции: издательство (<i>Cs. Varga István</i>)	567
Mátyás Horányi: Las dos Soledades de Antonio Machado (<i>Gellért Jánosné</i>)	448
Jovan Jerković: Jezik Jakova Ignjatovića (<i>Nyomárkay István</i>)	554
Д. А. Иезуитова: Творчество Леонида Андреева (1892 – 1906) (<i>Marton Mária</i>)	569

Szergej Jeszenyin Válogatott művei. Válogatta és jegyzeteket írta: Gerencsér Zsigmond (Cs. Varga István)	573
Das Junge Wien. Österreichische Literatur- und Kunstkritik 1887–1902. Ausgew., eingel. und hrsg. von Gotthard Wunberg (Szász Ferenc)	446
Hankiss Elemér: Érték és társadalom. Tanulmányok az értékszociológia köréből (Szegegy-Maszk Mihály)	432
Archibald A. Hill: Constituent and Pattern in Poetry (Kálmán C. György)	425
Vasilije Kalezić: Pokret socijalne literature (Lőkös István)	556
Keletkutatás 1976/77. (Horvát Iván)	297
Kerényi Károly: Görög mitológia. I.: Történetek az istenekről és az emberiségről. II.: Hérosztörténetek. Fordította: Kerényi Grácia (Szepessy Tibor)	435
Uwe-K. Ketelsen: Völkisch-nationale und nationalsozialistische Literatur in Deutschland 1890–1945. – Horst Denkler–Karl Prumm (szerk.): Die deutsche Literatur im Dritten Reich – Bruno Fischli: Die Deutschen-Dämmerung. Zur Genealogie des völkisch-faschistischen Dramas und Theaters (1897–1933.) Klaus Vondung: Völkisch-nationale und nationalsozialistische Literaturtheorie (Salyámosy Miklós)	577
Jerome Klinkowitz: The Life of Fiction. – Jerome Klinkowitz–Donald L. Lawder (eds.): Vonnegut in America (Abádi Nagy Zoltán)	444
Mieczysław Klimowicz: Oświecenie (Jerzy Snopek)	563
Aniela Kowalska: Mochnicki i Lelewel współtworcy życia umysłowego Warszawy i kraju. – Stanisław Świrko: Z kręgu filomackiego preromantyzmu (Kálmán Judit)	566
Reinhard Lahme: Zur literarischen Praxis bürgerlicher Emanzipationsbestrebungen: Robert Eduard Prutz. Ein Kapitel aus den Anfängen der akademischen Literaturwissenschaft im 19. Jahrhundert (Ingrid Pepperle)	432
Henri Maspero: Az ókori Kína (Szabó Viktória)	296
Materialien zu Hermann Broch's „Der Tod des Vergil“ Hrsg. von Paul Michael Lützelzer (Kiss Endre)	307
F. N. Mennemeier: Modernes deutsches Drama, I.–II. UNI-Taschenbücher (György Eszter)	575
František Miko – Anton Popović: Tvorba a recepcia. Estetická komunikácia a meta-komunikácia (Voigt Vilmos)	585
И. Мичина: Литература и „общество потребления“. Западногерманский роман 60-х – начала 70-х годов (Sziklay Judit)	579
Morten Nørgaard: Litteraturrens Univers – Indføring i textanalyse (Merkl Hilda)	424
Robert Newsom: Dickens on the Romantic Side of Familiar Things: Bleak House and the Novel Tradition (Borsos Zsuzsanna)	440
Edward M. Pajumbo: The Literary Use of Formulas in Guthlac II and their Relation to Felix's Vita Sancti Guthlaci (Boronkai Iván)	436
Ema Panovová: Vzťahy a konfrontácie; Ruská poézia- v slovenskom literárnom a spoločenskom kontexte do roku 1918. (Bába Iván)	548
Paternu, Boris: France Prešeren in njegovo pesniško delo (Fried István)	552
Milorad Pavić: Vojislav Ilić i evropsko pesništvo (Predrag Stepanović)	555
Jože Pogačnik: Parametri in paraleli (Fried István)	301
Jože Pogačnik: Jernej Kopitar. – Jože Pogačnik: Von der Dekoration zur Narration (Fried István)	551
Problemy kultury literackiej polskiego Oświecenia. Red. Teresa Kostkiewiczowa (Jerzy Snopek)	586
Johann Ladislaus Pyrker: Mein Leben (T. Erdélyi Ilona)	562
A. Н. Робинсон: Борьба и дей в русской литературе XVII века (Somi Éva)	545
Ruckhäberle, Hans-Joachim: Flugschriftenliteratur im historischen Umkreis Georg Büchners. Frühproletarische Literatur (Ingrid Pepperle)	422
Boos, Rutger: Ansichten der Revolution. Paris Berichte deutscher Schriftsteller (Ingrid Pepperle)	430
Saint-Simon herceg Emlékiratai. Válogatta, fordította, az utószót és a jegyzeteket írta Réz Pál (Hopp Lajos)	561
Leonardas Sauka: Lietuvių liaudies dainų eilėdara (Voigt Vilmos)	583

Helga Schüppert: Kirchenkritik in der lateinischen Lyrik des 12. und 13. Jhdts. (<i>Boronkai Iván</i>)	298
Semiotics in Poland 1894–1969. Selected and edited with an introduction by Jerzy Pelc PWN (<i>Voigt Vilmos</i>)	434
Andrzej Sieroszewski: Węgierska is polska powieść historyczna w dobie romantyzmu (<i>Reiman Judit</i>)	546
Jerzy Słiziński (szerk.): Polsko-jugosłowiańskie stosunki literackie. Tom studiów. (<i>Sziklay László</i>)	547
Xaver Stalder: Formen des barocken Stoizismus. Der Einfluss der Stoa auf die deutsche Barockdichtung (<i>Bitskey István</i>)	437
Sprachthematik in der österreichischen Literatur des 20. Jahrhunderts. Herausgegeben vom Institut für Österreichkunde (<i>Szabó János</i>)	574
Géza Staud: Adelstheater in Ungarn. (18. und 19. Jahrhundert) Theatergeschichte Österreichs. Band X: Donaumonarchie Heft 2. (<i>Varga Imre</i>)	445
Suomen kirjailijat 1945–1970. (<i>A. Molnár Ferenc</i>)	580
Szász Levente: „Jelet rakj az úton végig”. A finnek irodalma (<i>A. Molnár Ferenc</i>)	584
I. Szurina: Sztanyiszlavszkij és Brecht (<i>Peterdi Nagy László</i>)	572
A tamil irodalom kistüke. Vál., bev., ism. Major István. Ford. Major István és Tótfalusi István (<i>Horváth Iván</i>)	297
Nyota Thun: Krieg und Literatur. Studien zur sowjetischen Prosa von 1941 bis zur Gegenwart (<i>Bagi Ibolya</i>)	303
Trevor Eaton ed.: Essays in Literary Semantics. Contributors: A. P. Foulkes–Trevor Eaton–Roger Fowler–Paul Werth–Lubomir Dolezel–David H. Hirsch (<i>Voigt Vilmos</i>)	308
J. C. Trewin: Going to Shakespeare (<i>Borsos Zsuzsanna</i>)	299
Leonyid Vasziljev: Kultuszok, vallások és hagyományok Kínában (<i>Martoni Tamás</i>)	296
Mario Verdone: Che cosa è il futurismo? Prosa e critica futurista (<i>Bangó Beáta</i>)	442
Воровский: Эстетика, литература, искусство (<i>Ratzky Rita</i>)	571
Mária Vyvíjalová: Mladý Ján Holý (<i>Gyivicsán Anna</i>)	300
Klátik, Zlatko: Slovenský a slovanský romantizmus. Typologia epických druhov (<i>Fried István</i>)	565
Zöldhelyi Zsuzsa: Turgenev világa (<i>Fried István</i>)	570

AZ ÁZSIAI NÉPEK IRODALMAI

Az itt egybegyűjtött anyag – keleti írók, irodalmárok, kritikusok és irodalomtörténészek irodalmat és környékét vizsgáló, leíró vagy róluk s magukról valló munkái, cikkek, tanulmányok teljes vagy szemelvényes fordításai, valamint az őket kísérő fordítói, közreadói, hozzáértő jegyzetek és hosszabb vázlatok halmaza – szinte az egész modern Kelet irodalmát átfogja.

A nagyobb, műveltségi-területi egységekben (Távol-Kelet és Délkelet-Ázsia, Belső-, Dél- és Nyugat-Ázsia s végül, részben ez utóbbi része, a Közel-Kelet) sorakozó írások zöme ázsiai eredetű, csak a két, sőt, valaha három világszigeten hódító iszlám révén érinti Észak-Afrikát.

A kép területi, korbeli és műfaji egyenetlensége részben magának a területnek az egyenetlenségéből fakad, részben a hazai hozzáértők körének, idejének és hajlamának határát mutatja, sokszínűsége azonban így is jól láttatja, hogy a sokféle örökségű, sokféle társadalmi alakulatot tükröző, sokféle és aligha egységes legújabbkori keleti irodalom milyen közös kérdésekkel küzd.

A legfőbb közösség, mely a vázolt területi határokon is túlér, a Nyugattal való találkozásban való közösség. Az, hogy a („Keletről” nézve egységesebb) „Nyugat” mindegyikük számára, bár mindegyikük számára esetleg eltérő módon, idegen volt a maga burjánzó izmusaival és a „vöröshajúak” ókorának újkorig ható „csodálatos görögségével”, egyik szerzőnk, a japán Akutagava írásából is kitetszik. A „Kelet” és „Nyugat” e találkozása, mondhatni ősi, egyidős a „Nyugattal”. Mégis, az újkori „Kelet” kényszerű vagy ezzel együtt célszerű, világméretű Nyugatra-fordulása az elmúlt és még inkább a jelen, múlt század műve, s ennek szülöttei a mai keleti irodalmak.

A történelem számunkra hirtelen meggyorsult ritmusa nem tette lehetővé, hogy ezen irodalmak legtöbbje „szabályos módon” váljék társadalma modern, korszerű tükrévé. A gyorsuló változás hozta magával azt is, hogy ezek az irodalmak még ma is bírkóznak múltjuk terebélyes és olykor terhes örökségének értékelésével, hagyományaik értékesítésével.

Néhány szerzőnk már szocialista társadalmakat tükröző irodalmak sajátos kérdéseivel is foglalkozik, mintegy a többi keleti irodalom számára is hirdetve egy új, egyetemes humanizmus, a korszerű nemzeti műveltség és nemzetköziség együttes szolgálatát. Többek között erről vall gyűjteményünk első írásában a világhírű szovjet-kyrgyz szerző, Csingiz Ajtmatov is.

Galla Endre és Kara György

La matière ici réunie – traductions complètes ou partielles d'ouvrages, d'articles et d'études d'écrivains, hommes de lettres, critiques et historiens de la littérature orientaux, traitant de la littérature et de ses abords, ainsi que les notes compétentes des traducteurs et éditeurs et des esquisses d'une certaine importance les accompagnant – embrasse pour ainsi dire toute la littérature de l'Orient moderne.

La majorité des ouvrages provenant d'unités culturelles-territoriales de grande étendue (Extrême Orient, Sud-Est de l'Asie, Asie Centrale, Asie du Sud, Ouest de l'Asie et enfin une partie de cette dernière, le Proche-Orient) est d'origine asiatique et ne touche l'Afrique du Nord que par l'intermédiaire de l'Islam qui pénétra en conquérant sur les deux, et même, jadis, sur trois continents.

Les inégalités de l'image en ce qui concerne sa répartition géographique, les époques et les genres tiennent d'une part aux inégalités du territoire même, en partie aux limites du champ d'intérêt, du temps et des dispositions des spécialistes hongrois, mais sa variété nous permet néanmoins de nous rendre compte des problèmes communs auxquels doivent faire face les littératures orientales des temps modernes, héritières de traditions multiples et reflétant des formations sociales très différentes.

La communauté la plus importante et qui dépasse les frontières territoriales indiquées, est la communauté dans la rencontre avec l'Occident, le fait que "l'Occident" (beaucoup plus homogène vu depuis "l'Orient") avec ses 'ismes' foisonnants et son "merveilleux hellénisme" allant de l'antiquité des "roux" aux temps modernes – pour citer un de nos auteurs, le Japonais Akutagawa – était étranger à chacune de ces littératures, encore qu'il l'ait été éventuellement d'une manière différant de cas en cas. La rencontre de l'"Orient" et de "l'Occident" est ancestrale, remonte à la naissance même de "l'Occident". L'orientation forcée mais néanmoins judicieuse de l'Orient des temps modernes vers l'Occident est cependant l'oeuvre du XIX^e et davantage encore du XX^e siècle, qui ont donné naissance aux littératures orientales de nos jours.

Le rythme subitement accéléré de l'histoire n'a pas permis à la plupart de ces littératures de se transformer de "manière régulière" en miroir moderne de leur société. Et c'est au changement accéléré qu'il faut également attribuer le fait que ces littératures n'ont pas encore pu faire correctement état du legs important et parfois encombrant de leur passé, ni mettre à profit leurs traditions.

Malgré leur jeune âge les littératures modernes de l'Orient n'en ont pas moins créé des oeuvres nouvelles qui enrichissent aujourd'hui la littérature universelle. En même temps le processus de leur naissance ou renaissance qui se déroule pour ainsi dire devant nos yeux offre nombreux enseignements importants aux recherches universelles et comparatives de la théorie et de l'histoire de la littérature. Les spécialistes de littératures est-européennes plus ou moins également retardataires sont à même de découvrir là des parallèles extrêmement importantes.

Quelques-uns de nos auteurs se penchent déjà sur les problèmes spécifiques de littératures réfléchissant des sociétés socialistes, proclamant, pour les autres littératures orientales aussi, un nouvel humanisme universel, le service commun de la culture nationale et internationale moderne. C'est dont témoigne entre autres l'auteur soviéto-kirghize, Tchingiz Aitmatov dans le premier morceau de notre recueil.

Endre Galla et György Kara

Собранный в этом номере материал – работы восточных писателей, литераторов, критиков и литературоведов, рассматривающие литературу и ее окружение, рассказывающие о себе или о собратях по перу, переводы (целиком или отрывочно) статей и исследований по данной теме, а также сопровождающие их компетентные комментарии, обстоятельные примечания и обширные обзоры переводчиков и публикаторов – охватывает почти всю литературу современного Востока.

Большинство публикаций, расположенных по порядку больших культурно-территориальных единств (Дальний Восток, Юго-Восточная Азия, Центральная, Южная и Западная Азия и, наконец, в некоторой степени часть этой последней – Ближний Восток), посвящено азиатским литературам и только посредством ислама, распространяющегося на два, а некогда, в прошлом, на три континента, подборка касается Северной Африки.

Территориальная, эпохальная и жанровая неоднородность происходит отчасти из неоднородности изучаемой области, отчасти свидетельствует о круге интересов, ограниченности временем и наклонностях отечественных специалистов, однако ее разнообразие даже так дает наглядное представление о том, какие общие вопросы волнуют восточную литературу новейшего времени, разнородную и вряд ли единую, имеющую разные традиции и отражающую различные общественные формации.

Главнейшая общность, которая роднит эти литературы и дает о себе знать даже за их пределами, – это одинаковое отношение к Западу. То есть кажущийся с Востока более монолитным Запад для каждой восточной литературы, хотя может быть для каждой в отдельности по-разному, представлялся чуждым, с его буйно разрастающимися „измами” и действенной до нового времени „чудесной греческой гармонией” античности „красноволосых”, как пишет один из авторов японец Акутагава. Это соприкосновение Востока и Запада – многовековой давности, можно сказать, происходит с возникновения Запада. А все-таки вынужденное, но тем самым целесообразное всеобщее обращение современного Востока к Западу является детищем прошлого, и еще в большей мере нынешнего, уходящего века. Из этого обращения выросли современные восточные литературы.

Внезапно убыстрившийся для них темп истории не позволил большинству этих литератур стать „по правилам” современным зеркалом своего общества. Следствием ускоренного перелома является и то, что эти литературы по сей день

заняты оценкой обширного и иногда тягосного наследства прошлых веков, использованием своих традиций.

Но современные восточные литературы, несмотря на свою молодость, создали такие новые шедевры, которые сегодня уже с полным правом входят в сокровищницу мировой литературы. В то же время процесс их рождения или возрождения, происходящий на наших глазах, дает немало важных уроков для всеобщего и сравнительного изучения теории и истории литературы. Особенно интересные параллели открывают они исследователям восточно-европейского литературного развития, в какой-то мере тоже запоздалого.

Некоторые авторы ставят уже такие специальные вопросы, которые присущи литературам, отражающим социалистическое общество, будто провозглашая и для остальных восточных литератур идею одновременного служения новому всеобщему гуманизму, современной национальной культуре и интернационализму. Об этом пишет, например, в первой публикации нашего сборника ее автор, всемирноизвестный советский киргизский писатель Чингиз Айтматов.

Эндре Галла и Дьёрдь Кара



HALADÓ IRÁNYZATOK ÁZSIA ÉS AFRIKA NEMZETI IRODALMAIBAN

Az élet a meghaladás örökös folyamata. Az embernek és a társadalomnak állandóan meg kell oldania a legkülönbözőbb problémákat, ellentmondásokat és nehézségeket. A történelmi haladás végeredményben a nehézségek leküzdéséből alakul ki. Az ember úgy csinál történelmet, hogy meghaladja saját magát, megragadja a létezés törvényeit, s emellett újra meg újra felteszi magának a kérdést: mi az élet értelme?

Ezt a kérdést, amely az emberrel együtt keletkezett, természetesen nem lehet egyértelműen megválaszolni. Különböző emberek különböző korszakokban különböző magyarázatokkal kísérleteztek. Mindenekelőtt talán ebből alakult ki a mese, a mítosz és az összes irodalom, az egész művészet; mivel alapjában véve a művészet az ember örökös kísérlete arra, hogy a világot és benne saját magát megismerje és megmagyarázza. Ez a folyamat és a válasz-keresés végtelen, akár az élet maga.

Korunk bonyolult és szokatlanul sokarcú. Egyfelől azért, mert mára olyan civilizációt teremtettünk, amely régóta elfeledtette velünk az egyszerű léte problémákat, s ma már nem azon a kérdésen rágódunk, hogy miképpen tartsuk fenn életünket, hanem azon a filozófiai problémán, hogy miért élünk? Másfelől viszont ugyanezen a bolygón rajtunk kívül még emberek milliói élnek, akiknek – szegényünkre és fájdalmunkra – minden gondolatukat a mindennapi kenyérért folytatott harcnak kell szentelniük. E helyzet kialakulásáért a kolonializmus a felelős.

Gaztetteinek listája hatalmas és még mindig nincs lezárva; mégis, ha fontolóra veszem, mi a gyarmatosítás által elkövetett legnagyobb rossz, akkor ezt abban a hatalmas erkölcsi veszteségben látom, amelyet az emberiség szenvedett el. A kolonializmus idézte elő a nemzetek keletkezésében mindannyiunk által érzékelhető egyenlőtlenséget, ő volt az előidézője az emberi személyiség fejlődésében, a kulturális színvonalban kialakult aránytalanságnak.

Szeretném ismételtlen aláhúzni, hogy mindez valamennyiünk számára érzékelhető.

A kolonializmusból az egész emberi nemnek kára származott, nem csupán a közvetlen hatáskörzetébe tartozó népeknek. Azon esetek egyike van itt jelen, amelyről senki a földünkön nem mondhatja, hogy csupán mások szerencsétlenségéről van szó. Megállapíthatjuk tehát, hogy a gyarmatosítás következményei olyan egyetemes problémát jelentenek, amely senkit és semmit nem hagy érintetlenül: sem a gyarmatosító önkény áldozatait, sem annak előidézőit, sem senki mást a világon, aki átélte a kolonializmust.

Bizonyára emlékeznek Marx szavaira: nem lehet szabad az a nép, amely más népeket elnyom. Pontosan értelmezve ez azt jelenti, hogy a rabszolga-bilincsek a szolgát és urát mindig egymáshoz kapcsolják. Ezért nem lehet mindegy számunkra, hogy még

manapság, a XX. század utolsó harmadában is megvannak e szegényletes jelenség maradványai. Ha pedig szentnek és sérthetetlennek tartjuk minden nép jogát a függetlenséghez és a nemzeti szuverenitáshoz, akkor nem hallgathatunk arról, hogy ezt a jogot példának okáért Kambodzsá népeinek esetében semmibe veszik. Ami ma Kambodzsában történik, a világcivilizáció egész fejlődésének éppúgy ellentmond, mint a nemzetközi politika pozitív változásainak. Biztosak vagyunk abban, hogy az igaz ügy végül is diadalmaskodni fog, hogy az imperialista csapatok kitakarodnak Kambodzsából és a khmer nép saját maga fogja meghatározni sorsát, és a fejlődés útját választja.

A szabadságért és a társadalmi haladásért, a gyarmatosítás következményeinek felszámolásáért folytatott harc az egész emberiség ügye és az egész világirodalom problémája.

E következményeket mindannyiunknak tudatosítanunk kell, hogy az embert megszabadíthassuk évszázados kisebbségi komplexusától, hogy felébreszthessük benne az embert, hogy a testvériség és az internacionalizmus szelleme második természetévé válhasson. Akkor majd egészen nyilvánvalóvá válik, hogy milyen értelmetlen és logikátlan a nemzeti, állami vagy faji kizárólagosság minden koncepciója, legyen szó akár az eurocentrizmusról, akár a négerségről (négritude), akár a hanok nagyhatalmi sovinizmusáról. Valamennyiünk érdekében áll, hogy az élet minden szférájában, az emberi gondolkodás és tevékenység minden megnyilvánulásában kifejlesszük az igazi internacionalizmust. A kortársi művészetnek és irodalomnak nem lehet sürgetőbb és humanisztikusabb feladata, mint megerősíteni minden emberben az önmagába és az életbe vetett hitet. Ennek érdekében meg kell szabadítani az embert a kolonializmus maradványaitól, amelyek őt mindenekelőtt lelki világában, gondolkodásában, önmagához és az őt körülvevő világhoz való viszonyában alacsonyítják le.

A haladás előmozdítása mindig is kötelessége volt a becsületes művésznek. Ebből közvetlenül következik, hogy manapság minden őszinte művésznek feladata leküzdeni a gyarmatosítás és a pszichológiai gyarmatosítás minden formáját, mert ezek a személyiség erkölcsi fejlődésének legnagyobb akadályát jelentik. Bizonytal nem túlzok, amikor azt mondom, jelenleg a világ minden haladó művészeinek gondot okoz az, hogy az erkölcsi haladás elmarad a tudomány és a technika haladása mögött, s ezért valamennyien keresik annak a módját, hogyan lehetne leküzdeni ezt a lemaradást.

S még valamit: mai valóságunkban a művész szerepe új jelleget s új társadalmi súlyt kapott. A szovjet irodalomban állandóan hangsúlyozzuk ezt, s ezen az irodalom pártosságát és népiségét értjük. Emellett nem is csupán irodalmunk progresszivitásának föfel-tételéről van szó.

Jelenleg, a tudományos-technikai forradalom időszakában, a természet- és társadalomtudományi diszciplínák magas fokú specializáltsága arra készítet bennünket, hogy a világot inkább részleteiben lássuk, mint egészében; s éppen az irodalom és művészet segíti a legaktívabban az embert abban, hogy olyan összképet dolgozhasson ki magának, amely nélkül a jelenségek és az emberi természet mélyebb értelméről semmiféle általánosítható ismeretre nem tehet szert. Ennyiben a művészre új felelősség is hárul, sokkal súlyosabb, mint elődeire bármikor.

Művész, haladás, az irodalom haladó irányzatai: mit jelent mindez manapság?

Kezdjük azzal, hogy az irodalom minden időkből haladó volt, s értett ahhoz, hogy kora döntő kérdéseit az olvasó elő tárja. Ez az irodalom magas társadalmi rangjának

elsőrendű követelménye, s ha nincs is abban a helyzetben, hogy a főkérdést megválaszolja, létezését már azáltal is igazolja, hogy e kérdéseket napirendre tűzi, s az embereket a felettük való elgondolkozásra készíti. Napjainkban véleményem szerint a humanizmus a főkérdés, ezért szerintem az olyan irodalom egyértelműen haladónak tekinthető, amelyet egy aktív humanizmus nagy és fájdalmasan kiküzdött eszméi termékenyítenek meg.

Kétségtelen, hogy a humanizmus minden időkben szárnyakat adott a haladó gondolkodásnak, mégis úgy vélem, hogy jelenleg új jelentőségre és dimenziókra tesz szert. A tudományos-technikai forradalom egyre újabb és újabb vívmányokkal lép meg bennünket, s olyan perspektívákkal kápráztat el, amelyek az emberi szellem mindenhatóságát bizonyítják. Ugyanakkor azonban a racionalista gondolkodás, amely ezt az előbbrejutást egyáltalán lehetővé tette, az emberekben bizonyos kisebbségi komplexust is létrehozott, az ember saját kicsinységének érzését azzal a gépezettel szemben, amely végeredményben saját kezünk és szellemünk műve. Amikor a tömegkommunikáció eszközeit a profit és az agresszió szekerébe fogják, mérhetetlen értékek diszkreditálódnak: emberi érzések, amelyek fejlődésünk hosszú és nehéz útjának eredményei, a szeretetre, szomorúságra és a részvételre való képességünk. A léleknek a rezdüléseit látszólag egyáltalán nem lehet észrevenni, nehéz meghatározni, semmiféle táblázatba vagy lyukkártyába nem illeszthetők – sőt, olykor még mint „szükségtelen gyengeséget” intézik el őket. Nos, ezek a rezdülések az emberi szellem nagyszerű vívmányai, s a haladó irodalomnak ezek védelmében kell fellépnie.

Korunk haladó, humanista irodalmának az embert fáradhatatlanul nagyságára kell figyelmeztetnie, valamint arra is, hogy nemcsak intellektusa és annak eredményei tették nagygyá, hanem mindazon tulajdonságok összessége is, amit valaha a régi időkben léleknek neveztek. A legtokéletesebb gépezet sem képes arra, hogy egy csillag vagy egy patak láttán meg ne szédüljön egy pillanatra a boldogságtól, s egyetlen egyszer sem fogja tudni soha megkülönböztetni a jót a rosszról – feladata ugyanis mindössze annyi, hogy valamely beletáplált program végrehajtása során kiszámítsa az optimális variánst.

Véleményem szerint a jelenkor egyik legfontosabb problémája éppen az, hogy hogyan védje meg az emberi emóciókat a racionalizmus túltengésétől, s egy olyan pragmatizmustól, amely öncélúvá vált, amikor e kettő – szélsőséges megfogalmazásban – egymás ellentétévé válik, „hasznalható tevékenység együttthatóinak” mítoszává, s egyfajta gépmítosz teremődik. Ez a probléma is érinti az összes irodalmat – a fejlett kapitalista országok irodalmait csakúgy, mint az afro-ázsiai irodalmakat, különösen, ha tekintetbe vesszük a jövőt. A szocialista társadalom előnyei lehetővé tették számunkra, hogy ezt a veszélyt időben felismerjük. Ezek az előnyök megóvták az ember belső világát a szabványosítástól, s a tudományos-technikai forradalom vívmányait ténylegesen az emberiség szolgálatába állították.

Ezáltal kerül első helyre a realizmus problémája.

Mint azt a szovjet irodalom gyakorlata mutatja, az élet a maga sokszínűségében, sokarcúságában, formagazdagságában csak a realizmus alapján ábrázolható, az irodalom csak így óvható meg az olyan szélsőségektől, mint a mítoszalkotás vagy a naturalizmus. S az irodalom csak így képes legfőbb kincsként megőrizni az emberi értékeket.

Eljött az ideje annak, hogy világosan felismerjük és tudatosítsuk, miért éppen a realizmus a művészet legmagasabb fejlődési foka, s miféle fejlődésen keresztül jutott el ideig.

A korai gondolkodásmódok egyike a mítoszteremtés volt; ez segítette az embert annak megértésében, amire egzakt tudásával még nem volt képes.

Lassanként ez az egzakt tudás, amely különböző fejlődési szakaszokon ment keresztül, kiszorította helyéről a mítoszt, s olyan reális világgéppel pótolta, amely, még ha fantasztikus volt is, a valóságban gyökerezett.

Mindazonáltal a modern gondolkodásmód számára is fennáll egy új mítoszképződés veszélye, ezt a jelenkor ellentmondásai és nehézségei, állandóan növekvő bonyolultsága idézik fel. Az új mítoszképződést, alapjában véve a mindennapok realitásától való félelem szüli, amely kísérlet az élet bonyolultsága elől való kitérésre, s a valóságnak a művészi gondolkodás eszközeivel történő elemzésével szembeni viszolygásról, vagy ilyen elemzésre való képtelenségről tanúskodik.

Nézetem szerint a haladó tendenciák az irodalomban és művészetben azt kell jelentsék, hogy bennük a józan és realista gondolkodásmód dominál. Napjainkban a realizmus semmivel sem pótolható vagy váltható fel anélkül, hogy a világ művészi megismerésének kultúrája s a személyiség erkölcsi fejlődése veszélybe ne kerülne. Minden ma létező, s a jövőben elképzelhető művészi formának a realizmusból kell kibontakoznia – ez a modern művészet alapfeltétele. Valamely irodalom realizmusa egyben érettségének fokmérője is. A Lityeraturnejaz Gazetában nemrégiben arról írtam, hogy a szocialista realizmust miért tekintem haladó művészi módszernek. Az én szememben mind a valóság fényképszerű lemásolása, amely megfosztja a művészt a magasabb gondolati szárnyalástól, mind pedig a romantikus ábrázolás, amely teljesen elszakítja őt a földtől, egyaránt gyermeknek tekintendő. A realizmus módszere lehetővé teszi a művész számára, hogy valamely tendenciát már akkor megérthessen, s kifejezhesse hozzá való viszonyát, mielőtt az jelenséggé válna. A realista művész ezért nem vezetheti el szeme elől az élet egyetlen aspektusát sem, legyen az akár pozitív, akár negatív, akár kíváncsi, akár nemkíváncsi jelenség, mert ellentmondana a valóság igazságához ábrázolása lényegének. A művész számára valóságos szerencsétlenség, ha nem láthatja a maga teljességében az életet; s vétkezik, ha tudatosan beszűkíti világlátását, bármi késztette is rá.

Akár romantizáló vagy magyarázó (explikatív) ábrázolásról van szó, akár modern mítoszteremtésről, a valósághoz való idealizált viszonyt gyakran az a vágy diktálja, hogy a művész megszépítse vagy leegyszerűsítse a valóságot. Ez így, önmagában véve, talán nem is olyan rossz. A baj ott kezdődik, ha az ilyen világlátást életigazság gyanánt tüntetjük fel.

Napjainkban, amikor az oktatási rendszer egyre több emberre terjed ki – lévén, hogy igazi kulturális forradalom megy végbe –, s egész népek válnak első ízben az írott irodalom részeseivé és kerülnek a tömegkommunikációs eszközök hatósugarába, rendkívüli fontossága van annak, hogy Ázsiában és Afrikában – ahol ezek a folyamatok a leginkább megmutatkoznak – az írók eleven, teljes értékű, a realizmusban és a humanizmus elveiben gyökerező művészetet teremtsenek népeik számára, s nem is csupán nekik.

Az irodalom és művészet tagadhatatlanul nagy hatást gyakorol az emberekre, s befolyási szférája ma gyors kiterjedésben van: az irodalom és művészet olyan alakokat teremt, amelyeknek példája nyomán emberek milliói formálják életüket. Olyan művészet azonban, amely az embert csupán egyetlen aspektusból láttatja, gondolatszegény kliséket hoz létre, – történjék ez akár valamely primitíven optimista változatban, akár az önelégültség és üres szavak szellemében, vagy ultraforradalmár jelszavak módszere szerint.

Valamennyiünknek mindig és mindenütt tisztában kell lennünk azzal, hogy nincs borzasztóbb annál, mint eltéríteni az embert attól, hogy örüljön és másokat is megörvendeztessen, hogy szenvedjen és együttérezzen mások szenvedésével. Ezért olyan nagyon fontos, hogy a haladó realista irodalom és művészet az embert lelki életének egész bonyolultságában, cselekedeteinek teljes nagyságával értesse meg az olvasók, nézők, látogatók és hallgatók tömegei előtt.

Erkölcsei haladás elképzelhetetlen anélkül a képesség nélkül, hogy az ember olyan kérdéseket tegyen fel magának, és olyan válaszokat keressen, amelyekben bennerejenek a legfőbb erkölcsi követelmények. Amikor a legfőbb kritériumokat keressük az emberiség teljes lelki gazdagságához fordulunk. Ez a keresés mindazonáltal nem egyszerű átvételt, vagy epigonszerű kölcsönzést jelent. Keresni annyit tesz, mint saját, eredendő nemzeti tradícióinkat alkotó módon gazdagítani szellemi kultúrák azon társadalmi értékeivel, amelyek megfelelnek humanizmusunk és antiimperialista harcunk közös eszméinek. Kereső-úttára ki-ki maga indul, de leleményei mindenkié lesznek.

Ázsia és Afrika írói, akiknek országai gigantikus átalakulások színterévé váltak, ma olyan új erkölcsi normákat dolgoznak ki, s olyan művészi tapasztalatokra tesznek szert, amelyeket korunk mai valóságából vezetnek le.

A gyakorlat azt mutatja, hogy ezek az írók emellett nem támaszkodhatnak sem életképességüket vesztett tradíciók ingatag kritériumaira, sem pedig a „fogyasztói társadalom” elvvé emelt amorálisára.

Amíg a fogyasztói társadalom félretolja az erkölcsi normákat, s helyükbe a „mindent szabad” jelszavát állítja, a haladó irodalmat az a törekvés fűti, hogy az ember számára valódi humanista erkölcsiséget közvetítsen. Az irodalomnak és művészetnek ez a főfeladata. Érdemes élni és alkotni érte.

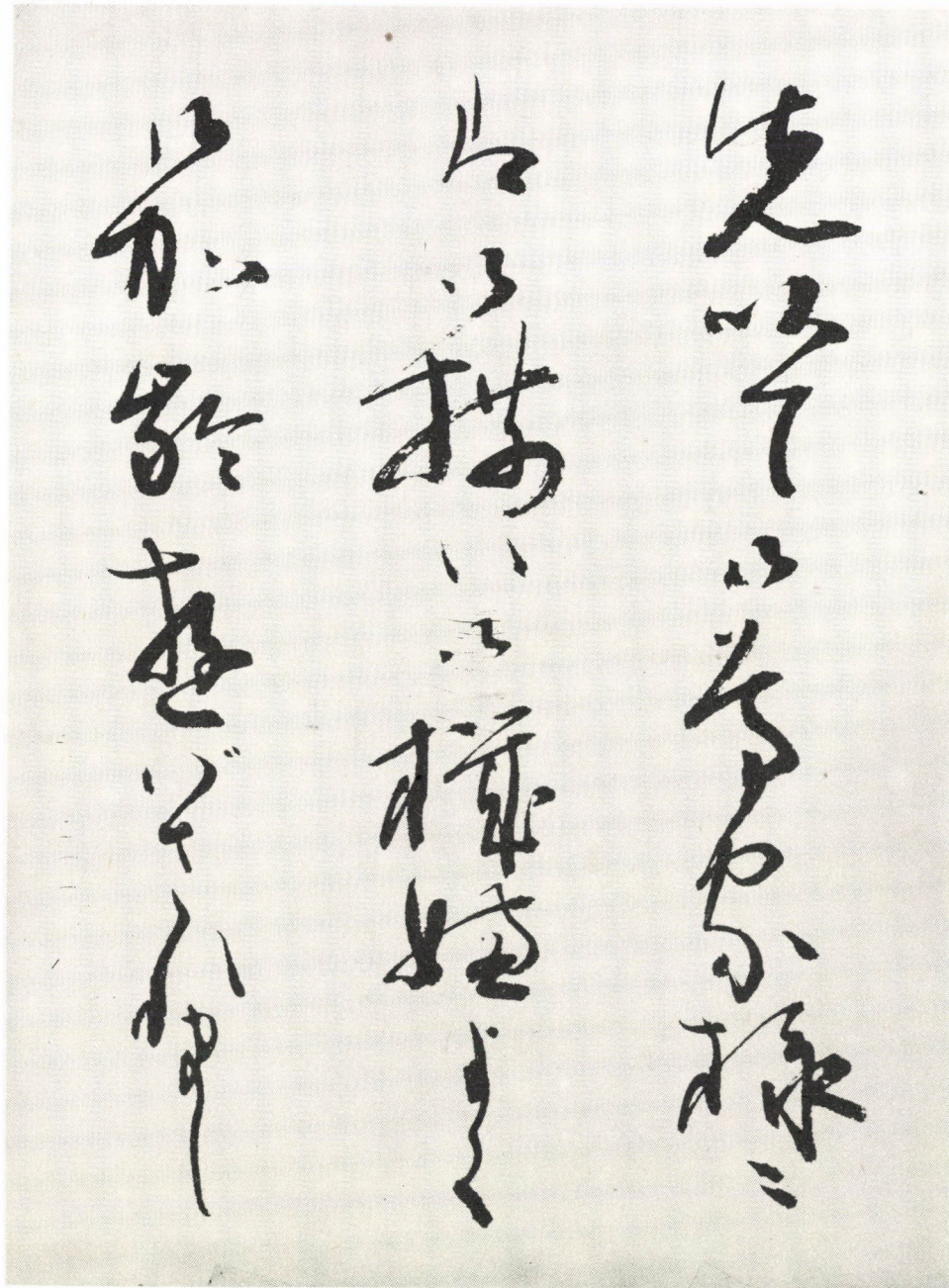
A világkultúra napjainkig a Kelet és a Nyugat kultúrájára volt felosztva. Elérkezett annak az ideje, hogy a Kelet és a Nyugat szellemi gazdagságát egy közös cél érdekében egyesítsük: a humanizmus szolgálatára.

Írószövetségünk, amely Ázsia és Afrika népeinek íróit egyesíti, értett hozzá, hogy két óriási kontinens oly sok tehetséges írástudóját soraiba toborozza, s ezzel hatalmas alkotói erőt hozzon létre. Munkája révén, amely arra irányul, hogy a nemzeti kultúrákat a Földön élő ember lelki és szellemi haladásának érdekében fejlessze, e kultúrák egyesítésében is jelentős szerepet tölthet be.

*

Ajtmatov fenti cikke eredetileg előadás formájában hangzott el Ázsia és Afrika íróinak 1973-ban, Alma-Atában rendezett 5. konferenciáján. A fordítás a Reclam Bibliothek kiadásában 1977-ben megjelent tanulmánygyűjteményében (*Vom Ich-Gewinn zum Welt-Gewinn: Aktuelle Diskussion der Sowjetliteratur*) közzét német nyelvű szöveg Charlotte Kossuth áttüzetése alapján készült.

(Fordította: Galla Endre)



Japán kalligráfia

JAPÁN IRODALMA

ISIKAVA TAKUBOKU

KORUNK KIÜTTALANSÁGÁNAK JELEN HELYZETE

– VIZSGÁLATOK AZ ÁLLAMHATALOMRÓL,
A TISZTA NATURALIZMUS VÉGÉRŐL ÉS A HOLNAPRÓL –

1.

Uodzumi¹ úrnak „A naturalizmus, mint az önelőtérbe helyezés ideológiája” című cikke, mely néhány napja ebben a rovatban jelent meg . . . , abból a szempontból volt figyelemre méltó, hogy eléggé tisztán rámutatott a mi gondolatvilágunk, vagyis a mai japán fiatalok szellemi életének egyik felére, a figyelmen kívül hagyott felére. Úgy vélem, annak ellenére, hogy az általunk nagy általánosságban naturalizmusnak nevezett eszmei irányzatnak kezdettől fogva számtalan ellentmondása létezett rendezetlenül egymásba fonódva, mégis mind a mai napig semmiféle szigorú és pontos vizsgálatnak azt alá nem vetették. Bár mindkét csoport, az ún. naturalisták és az ún. nem-naturalisták egyaránt, bizonyos mértékig már korábban is észlelték ezeket az ellentmondásokat, mivel azonban a „naturalizmus” elnevezést kezdettől fogva túlságos autoritásnak tekintették, megfedkeztek arról, hogy ezeket az ellentmondásokat mélyen, a maguk gyökeréig boncolják, és tüzetesen megvizsgálják, s hogy ez az, ami viszályukat leghamarább megoldaná. Így ezt az „izmust” a mai napig nem definiálták a legáltalánosabban sem, annak ellenére, hogy már öt éve szüntelenül folyik róla a vita. Sőt, annak ellenére, hogy valójában már a *tiszta naturalizmus elméletileg csődöt mondott*, . . .

Tény, hogy az önelőtérbe helyezés tendenciája már kezdettől fogva, . . . ezzel ellentmondó tudományos, fatalisztikus, öntagadó tendenciával (tiszta naturalizmus) kapcsolódott össze. És annak ellenére, hogy ezt az önelőtérbe helyezést gyakran úgy kezelték, mintha a tiszta naturalizmus egyik tulajdonsága lenne, a legutóbbi idők tendenciája . . . végül is megmutatja, hogy a kettő közti szakadék áthidalhatatlan. Ebben az értelemben Uodzumi úr rámutatása nagyon is időszerűnek mondható. Ezzel együtt azonban nem hagyhatjuk figyelmen kívül azt, hogy cikkében egy jelentős tévedés van. . . . Azaz olyan politikai házasságnak ítéli ezt az együttélést, mely azért kötöttett, hogy egységesek legyenek a közös esküdt ellenséggel, a hatalommal, az állammal szemben.

Arról szólnom sem kell itt részletesen, hogy ez merő tévedés, sőt, merő hamis beállítás. Mi, japán fiatalok, ez idáig soha nem produkáltunk semmiféle viszályt ezzel a hatalommal. Így alkalom sem volt arra, hogy számunkra az állam legyen az esküdt ellenség. . . . életkörülményeink a mai napig sokkal szerencsétlenebbek, mint az a körülmény, amelyben a hatalmat tudhatjuk ellenségünknek.

Ha ma közülünk bárki a hatalom és a köztünk levő kapcsolatra gondol, bizonyára meglepődik, mert úgy találja, hogy a vártnál nagyobb eltávolodás (nem viszály) van közöttünk. . . . mi fiatalok . . . az állammal kapcsolatos minden kérdést, (legyen az mai

¹ Uodzumi Szecuro (1883–1910): irodalomkritikus.

kérdés, vagy akár a magunk korszakának, a holnapnak a kérdése,) teljesen apáinkra, az idősebb férfinemzedékre bízunk. . . . Ha az államfő kérdése egyáltalán eszünkbe jut, az csak akkor történik, ha egyéni érdekeinket érinti. És ha ez az állapot elmúlik, akkor ismét idegenek leszünk egymás számára.

2.

Természetesen a gondolati kérdések nem feltétlenül csak különleges érintkezések, különleges alkalmak révén születnek. Mi fiatalok, mindannyian bizonyos időszakokban rendkívüli aggodást érzünk a sorozással kapcsolatos orvosi vizsgálatok miatt. Továbbá szemünk előtt látjuk azt a tényt, hogy az oktatás csak egyesek, a gazdag apával, gazdag fivérrel rendelkezők előjoga lett, az az oktatás, mely minden fiatalnak joga kellene, hogy legyen, mely az igazságtalan vizsgarendszer miatt ismét csupán azok egyharmadára korlátozódik; látjuk, hogy mire használták a magas adóbevételeket, mely az ország lakóinak többségét korlátozza étkezésében. Valójában ezeknek a nagyon általános jelenségeknek is bizonyára megvan a maguk karaktere, mely indítékul szolgálhatna arra, hogy szabadon vizsgálatokat kezdjünk a hatalommal szemben. Tényleg, tulajdonképpen már rég hozzá kellett volna kezdeni ezekhez a vizsgálatokhoz. Ennek ellenére, szerencsére-e vagy sem, azt nem tudjuk, a mi felfogásunk még nem jutott el idáig. És itt mindig működött és működik egy bizonyos sajátos japán logika.

Ráadásul ott van az, amire apáinkkal szemben figyelemmel kell lennünk. Alighanem az a logika az, bár, amíg apáink kezében van, meg is védi azok államát, és ez legfontosabb fegyvere, mely tovább fejleszti, de ha egyszer a mi kezünkbe kerül, a fiatalok kezébe, olyan következtetésekre juthat, melyekre senki sem gondolt előre. „Az államnak erősnek és nagynak kell lennie. Semmi okunk arra, hogy ezt meggátoljuk. Csakhogy mi nem kérjük magunknak azt, hogy ebben segítsük!” Hát nem ez az az egész hazafiasság, amelyet ma az aránylag művelt fiatalok csaknem valamennyije magáénak mondhat, olyan élet-körülmények közt, amelyben idegenek az állammal szemben? És ez a következtetés különösen a fiatalok egy része körében, akik üzleti pályára készülnek, még világosabban megnyilvánul. „Az állam az imperializmussal nap mint nap erősebbé, nagyobbá válik. Igazán öröndetes dolog. Így nekünk is jól kell ezt utánoznunk. Lelkesen hasznót kell hoznunk, tekintet nélkül az igazságra, humanizmusra és más hasonlókra. Még gondolni sincs időnk arra, hogy ezt országunkért tesszük!” – mondják.

Mondanom se kell, hogy a már korábban tévedésből belénk keveredett filozofikus nihilizmus-féle csupán ennek a hazafiasságnak egy lépéssel fejlettebb változata. Bár egy pillantásra úgy tűnik, hogy ez a nihilizmus ellenségnek tartja a hatalmat, azonban ez nem így van. Ez a nihilizmus inkább annak az eredménye, hogy vallói annak rendelték alá magukat, amit természetesen ellenségnek kellett volna tartaniuk. Ezek, mivel az emberi tevékenység egészét közönyös tekintettel szemlélik, a hatalom létével szemben is teljes-séggel közömbösek. – Annál inkább reménytelen!

Így kiderült, hogy Uodzumi úr úgynevezett közös esküdt ellensége valójában nem is létezik. Természetesen ez nem jelenti azt, hogy ennek az ellenségnek nincs is ellenség-jellege. Hanem azt jelenti, hogy mi nem szegültünk vele szembe. . . .

Továbbá Uodzumi úr ugyanebből a tévedésből kiindulva, rossz néven veszi, és „felemásnak” találja, hogy egyes naturalisták kompromisszumra törekedtek a saját

izmusuk és a nacionalizmus között. Most legalább a szerző lelkét jól meg tudom érteni. De ha az állam máig sem volt ellenségünk, ha nem világos, hogy mi annak a gondolatnak a magva, mely a naturalizmus szó tartalmát képezi, akkor vajon milyen mérce alapján ítéltük azt könnyelműen felemásnak? Azonkívül ez a felemás állapot nem feltétlenül a naturalizmus felemás volta, bár a szerzőnek az ún. önelőtérbe helyezés gondolatából nézve felemás lehet.

Ezek a tévedések mind abból erednek, hogy miközben a szerző rámutat a naturalizmusban foglalt ellentmondó tendenciákra, még sem végzi el ezek gondos vizsgálatát. Ebből a nevetséges agyszüleményből ered, hogy mindent naturalizmus névvel akar illetni, ami csak modern jellegű tendenciát mutat. És ez az elvtelenség valójában csaknem mindenkinek sajátja, aki ma a naturalizmus szót használja.

3.

Természetesen a naturalizmusnak, legalábbis Japánban, még nincs határozott definíciója. Ezért semmi aggályunk afelől, hogy bárki is megnehezíthetne, ha ki-k kedvére használja ezt a kifejezést. De ha még így is lenne, figyelmes ember akkor sem tenne ilyeneket. Mekkora lenne a kényelmetlenségünk, ha közvetlen környezetünkben ötven vagy akár tizen azonos nevet viselnének. Már csak ennek a kényelmetlenségnek elkerülésére is szükség van rá, hogy gondolatainkat egységesítsük, s az elnevezéseket is rendbe tegyük.

Nézzék csak! Katai úr, . . . és még sokan mások, mind mind naturalisták. S köztük ma már alig található közös vonás az elnevezésen kívül. Természetesen az azonos izmushoz tartozóknak nem kell feltétlenül azonos dolgokról írni, azonos dolgokat kifejezteni. De akkor ugyan mivel magyarázható az a tény, hogy még az ember életével szemben tanúsított magatartásuk is teljesen eltérő. Még ha úgy vesszük is, hogy nincs mit tennünk, mert az említett urak neve történelmileg félig-meddig már meghatározott; de ezen túl, miképp lehet elfogadni azt, hogy a valóság leleplezése, megoldás-nélküliség, a külszín sima leírása, tisztes távolságra törekvő magatartás és egyéb szavak által kifejezett tudományos, fatalisztikus, mozdulatlan és öntagadó tartalom azután lassan átváltozott a nagy jelentőségű vágy, az emberi élet kritikája, a szubjektum autoritása vagy a naturalizmuson belül létező romantikus elemek, stb. stb. szavakkal kifejezett aktív és önelőtérbe helyező tartalommal; . . . Ezek az ellentmondások nem csak *első pillantásra látszanak ellentmondásnak*, hanem minél jobban vizsgáljuk őket, annál inkább ellentmondóak. Így már most a naturalizmus szónak egyik pillanatról a másikra megváltozott a teste is, arca is, s olyan lett, akár egy szfinksz. S ha feltesszük a kérdést, hogy „mi a naturalizmus? hol van a magva? ”, vajon akad-e köztünk egyetlen ember, aki feláll és választ tud adni? Nem, ezek bizonyára mind felállnak, és választ adnak, egymástól teljesen eltérő válaszokat.

Ez a zűrzavar nem csak köztük található. A mai irodalmi körökben rajtuk kívül már olyanok is akadnak, akik nem egyeznek bele a naturalista elnevezésbe. De köztük és a naturalisták között vajon mi a különbség? Hogy egy példát mondjunk, vajon mennyire esik egymástól a közelmúltban a naturalistáktól támadást szenvedett epikureizmus és a szemlélődő időszak naturalizmusa, túl azon, hogy az egyik kissé pazarlós, a másik pedig kissé mérsékelt? Milyen távol áll egymástól a neoromanticizmust hirdető és a szub-

jektum gyötrelmeit kifejező naturalisták lelkiállapota, és vajon mi tartja távol ezeket egymástól? Alantasabb vagy magasztosabb-e a bordélyházból kilépő naturalista képén ülő ronda arckifejezés az örömházból távozó l'art pour l'art-író arckifejezésénél? Vagy . . . a *test és lélek összhangjának teljes egoi tevékenysége* névvel illetett dolog különbözik-e valaha is az *öszönök kielégítése* alatt foglaltaktól, azon kívül, hogy új lett a logikája és a kifejezés módja?

Uodzumi úr ennek a kaotikus állapotnak, mely első pillantásra megfoghatatlannak tűnik, rendkívül kényelmes magyarázatát adja. „(Az önelőtérbe helyezés ideológiájának és a determinista gondolatnak,) ennek a fura együttesnek a neve: naturalizmus”, — mondja. Valóban, ez ennek az állapotnak legkényelmesebb és legsikkesebb magyarázata. De fel kell készülnünk arra, — amennyiben elfogadjuk ezt a magyarázatot, — hogy a továbbiakban bizonyos meghökkentő nagy bűnöket kell majd elkövetnünk. Mert az emberi gondolat, amennyiben ez magával az emberrel kapcsolatos, szükségszerűen nem tud más lenni, mint valamilyen értelemben önelőtérbe helyező vagy öntagadó. Vagyis ha most mi elfogadjuk a szerző szavait, ezentúl minden emberi gondolatot örökké „naturalizmus” jelzővel kell illetnünk.

Ha gondolatban visszatérünk a naturalizmus létrejöttének korára, a szerző tévedése még világosabbá válik. Annak ellenére, hogy a naturalizmusnak nevezett öntagadó tendencia, mint ismeretes, a japán–orosz háború után bontakozott ki először lassanként, a másik tendencia ennél sokkal korábbról, vagy tíz évvel azelőttől létezett. Minek adjunk új nevet, az újonnan kibontakozónak-e, vagy a korábban meglevő és az új egyesülésének? És ennek az egyesülésnek az az oka, mint már mondtam, hogy egyiknek sem volt ellensége, (az egyik nem olyan jellegű, hogy ellensége legyen, a másiknak pedig nem volt ellensége). Más szempontból nézve, kettejük gazdasági helyzetének ideiglenes közös voltából eredt (egyik nem volt olyan jellegű, hogy ideálja legyen, a másik pedig elvesztette az ideálját). S ha még részletesebben mondanánk, a tiszta naturalizmus valójában a másiktól fejlődött önvizsgálat formájában.

Igy ennek az egyesülésnek az eredménye olyan, ahogy azt a mai napig láttuk. Először barátságban éltek egymással. De mikor a lakótárs azt kezdte csinálni és kijelenteni fesztelen módon, amit a tiszta naturalizmus csupán szemlélt és elfogadott, akkor e különös pár közt kitört az első s egyben utolsó házastársi veszekedés. Cselekedet és szemlélet kérdése ez. És ezzel a vitával a tiszta naturalizmus pontosan meghatározta kezdettől fogva megszabott tisztas távolságot tartó magatartását, elméleti csődöt mondott, és ezzel az egyesülés önmagán belül teljesen felbomlott és megszűnt.

4.

Nem maradt így nekünk más, mint az önelőtérbe helyezés heves vágya. Ez a vágy még mindig ideát veszve, irányt tévesztve, kiúttalanul, a benne hosszú idők alatt felgyülemlett energiával önmagában nem tud mit kezdeni, hasonlóan a naturalizmus keletkezésének korához. Az, hogy már kiszakadt, de még mindig a tiszta naturalizmussal való egyesülésről ábrándozik, s ezenkívül minden, a mai fiataloknál meglevő belviszályos és önpusztító tendencia rendkívül világosan beszél erről az ideál-vesztett szomorú állapotról. — És ez valóban „korunk kiúttalanságának” eredménye.

Nézzék! Vajon hol találjuk azt az utat, melyen haladnunk kell? Tegyük fel, hogy itt van egy fiatalember, s pedagógus akar lenni. Ő tudja, hogy a nevelés áldozat, amit a következő korszakért hoz, felajánlva benne kora összes tulajdonát. Mi több, ma a nevelés csupán a „mának” szükséges ember felnevelését jelenti. És mit tehet ő mint pedagógus? Vagy egy életen át ismételi az olvasókönyvet az első kötettől az ötödikig, vagy a többi tantárgy elemi ismereteit adja elő nap mint nap, mindhalálig. Ha ennél többet akar, már nem maradhat meg a pedagógusok körében. Vagy tegyük fel, hogy itt egy fiatalember, aki valami fontos dolog feltalálására készül. Pedig ma minden feltalálás, tényleg, az összes belefektetett munkával együtt, teljesen értéktelen, — amennyiben a tőke nevű különös erő támogatását meg nem szerzi magának.

Korunk kiúttalanságának állapota nem csupán erre a néhány kérdésre korlátozódik. Ma apáink örülnek, s azt mondják, hogy az átlagdiák természete szilárd lett. Holott nem csak azt jelenti ez a szilárdság, hogy a mai diáknak már hallgató korától kezdve az állásáért kell aggódnia? S annak ellenére, hogy ilyen szilárdak, minden évben az állami és magánegyetemen végzett sokszáz diák fele nem tud állást szerezni, és panziókban tétlenül tölti idejét. És ők még mindig szerencsésebbek. Ahogy már előbb is említettem, tízszer, százszor több fiatalembernek már félúton elveszik a tanuláshoz való jogát, ugye? A felemás oktatás felemássá teszi az ember életét. Nékik egy élet minden szorgalma és igyekezete ellenére sem engedélyezik, hogy harminc yennél több fizetést kapjanak. Természetesen, nincsenek ezzel megelégedve. Így Japánban most a „dolgotalanoknak” nevezett különös osztály tagjainak száma fokozatosan nő. Bármily távoli vidékre menjünk is, mindenütt ott vannak a három vagy öt középiskolai osztályt végzettek. S ami a foglalkozásukat illeti, az csak annyi, hogy felegyék apjuk és fivérük vagyonát, és fecsegenek.

A minket, fiatalokat körülvevő levegő már szinte meg se rebben. A hatalom ereje maradéktalanul kiterjedt az egész országra. A modern társadalom szervezete minden porcikájában fejlett. — S az, hogy ez a fejlettség már közel áll a tökélyhez, az onnét tudható, hogy a rendszer hibái napról napra világosabbá válnak. Vajon miről beszél az általános gazdasági körök állapota, ahol nincs kilátás fellendülésre, hacsak nem jön közbe bizonyos véletlen esemény, mint háború, jó termés vagy éhínség és egyéb? Vajon miről beszél a nyomorgók és prostituáltak számának hirtelen növekedése, akik tulajdonukkal együtt erkölcsüket is elvesztették? S ezen túl, vajon miről beszél az a tény, hogy országunkban a köztörvényes bűnözők számának meglepő iramú növekedése következtében végül is a szemünk láttára kell részben leállítani az ország törvényeinek alkalmazását (az a tény, hogy a kisebb bűnözőket nem tartóztatják le, hogy Tokióban és minden városban számtalan prostituált félig legális állapotban van, mert nincs hely az őrizetbevételükre)?

Azt már tudják az olvasók, hogy korunk ilyen kiúttalan helyzetében leg-radikálisabbjaink milyen területen „valósítják meg önmagukat”. Valóban, ők nem bírják ki önmaguk énjének nyomását, mely visszatartathatlan, bármennyire akarják is visszatartani, s vakon rohamozzák a doboz legvékonyabb falát, amelyben tartják őket avagy a rést (a modern társadalom szervezetének hibáját). Egyáltalán nem véletlen, hogy a mai széppróza, vers és dal majd mindegyik alkotása örömlányok, olcsó nőszemélyek vásárlását, házon kívül hálást, házasságtörést ír le. És apáinknak és fivéreinknek még nincs is

joga ahhoz, hogy ezt támadják. Mert ezek mind államilag törvényesen, hivatalosan engedélyezettek, vagy legalábbis félig legálisak, nemde?

És egy részünk különös módon tiszteletét és engedelmességét fejezi ki a jelen helyzet iránt, mely elveszi tőlünk a „jövőt”. A Genroku² korszakra való visszaemlékezésük ez! Nézzék! Hazafiatlan érzelmük mennyire maradéktalanul demonstrálja saját szépségét azzal a szimpátiával és vágyakozással, amit az őseik által valaha megélt korszak kiüttalan állapota iránt éreznek.

Így mi, fiatalok, most már olyan időszakba értünk, mikor végül az „ellenség” létét kell észrevennünk ahhoz, hogy kijussunk ebből az önpusztító állapotból. Ez nem reményeink miatt vagy más okból van, hanem mert valóban szükségszerű és elkerülhetetlen. Egyszerre felállva először korunk kiüttalan állapotának kell hadat üzennünk. Félre kell tenni a naturalizmust és a vak ellenségeskedést, fel kell hagyni a visszaemlékezéssel a Genroku korszakra, s egész szellemünket a holnap figyelmes vizsgálatára kell összpontosítani, — a magunk korszakának módszeres vizsgálatára.

5.

A holnap vizsgálata! Ez valóban az egyetlen egy dolog, és egyben ez az egész, amit ma el kell végeznünk.

De vajon milyen irányban és hogyan kell hozzákezdni ehhez a vizsgálathoz? Természetesen, ki-ki saját elképzelése szerint hozzáfoghat. De ha ezúttal arra gondolunk, hogy mi, fiatalok, a múltban hogyan helyeztük „önmagunkat” előtérbe, és hogyan vallottunk kudarcot, akkor nagyjából előre megmondhatjuk az ezutáni irányt.

Miközben mi, a Meidzsi kor fiataljai a teljesen apáink és fivéreink keze nyomán létrejött új Meidzsi társadalom betetőzése céljából úgy nevelkedtünk, hogy hasznos emberekké váljunk, az, hogy felismertük a magunk jogait, s magunktól kezdtük önmagunkat előtérbe helyezni, — mint mindenki előtt ismeretes, — nem sokkal azután volt, hogy a japán-csing kínai háború eredményeképpen kibontakozott a nemzeti öntudat. Vagyis Csogjú³ individualizmusa ennek első megnyilvánulása volt, ahogy őt egyesek már el is ismerték, mint a naturalista mozgalom előfutárát. (És mi még ez alkalommal sem ébredtünk tudatára annak, hogy a meglevő erőhatalommal szemben másodikok vagyunk.) Csogjú később, miként barátja már megpróbált kompromisszumot kialakítani a naturalizmus és az állami eszme között, ő maga is megkísérelte a Nicsirenről⁴ szóló írásában, hogy erőszakos házasságot hozzon létre a saját izmusa és a meglevő erőhatalom közt. Szükségtelen mondanunk, hogy Csogjú individualizmusa hanyatlásának oka önmaga gondolatában rejtett. Túl nagy mértékben hordozott magában bizonyos tanult babonákat, melyek az ember nagyságáról szóltak, s ugyanakkor a „meglevők” és a fiatalok közti kapcsolattal szembeni megértése túlságosan egy helyre korlátozódott (mint ahogy a

²Genroku: uralkodói korszak neve, 1688–1704. Oszakával, a sógunátus gazdasági, kereskedelmi centrumával a központban kivirágzott az ún. csónin (kereskedő, kézműves réteg város lakói) kultúra. Az irodalmi élet is igen élénk volt.

³Takajama Csogjú (1871–1902): író, kritikus.

⁴Nicsiren (1222–1282): buddhista szerzetes.

japán–orosz háború előtti japánok szellemi tevékenysége minden területen egy helyre korlátozódott). És bár elgondolása úgy mozgósította az akkori fiatalokat, mint holmi „démoni szavak” (hogy az ő saját kifejezésével éljünk, amivel Nietzschét jellemezte), ahogy elszakadt Nietzschétől, – aki egy jövő megtervezője volt, – s babonája bálvány-szobrát Nicsirenben, a múlt emberében fedezte fel, a „jövő joga”, a fiatalok szíve hamarosan távolodni kezdett tőle, s ezzel nem is kellett haláláig várni.

Mit mond nekünk ez a kudarc? Azt, hogy teljes képtelenség minden „meglevőt” megtartva, ahogy van, ezekben építeni újjá a saját erőnkől a saját világunkat. Így tértünk át váratlanul a második tapasztalatra, a vallásos vágy korszakára. Akkoriban ez az előbbi reakciójaként volt felismerhető. Így magyarázták meg, hogy maga az egyéni tudat kibontakozása nem bírta elviselni a saját túltengését. De ezzel nem tapintottak rá a lényegre. Azért, mert ott csupán a módszer és a cél különbözött. Hogy saját erőből a „meglevőben” akarta önmagát megvalósítani, az oda változott, hogy a mások erejével a meglevőn kívül akarta ugyanazt létrehozni. És ez a második tapasztalat is szépen kudarcot vallott. . . .

A harmadik tapasztalat természetesen a tiszta naturalizmussal való egyesülés korszaka. Ebben a korszakban inkább a mi oldalunkon állott a tudomány, mely az előző korszakban ellenségünk volt. Ez a tapasztalat az előző kettőnél is fontosabb tanulsággal szolgált számunkra. És ez nem más, mint hogy „minden szép ideál hazugság!”.

Ezért azután további irányelvünket szinte meghatározza az említett három tapasztalat. Vagyis a mi ideálunk most már nem lehet holmi ábrándozás „jóról” meg „szépről”. Mindenféle ábránd határozott elutasítása után egyetlen egy igazság marad, a „szükség”! Hát ez mind, amit a jövőbe nézve követelnünk kell. Most a legszigorúbban, a legmerészebben és a legszabadabban kell kutatnunk a „mát”, és itt kell felfedeznünk a nekünk való „holnap” szükségét. A szükség a legbiztosabb ideál.

És, ha már felfedeztük a saját ideálunkat, akkor hol és hogyan kell azt keresnünk? A „meglevőn” belül-e, vagy azon kívül? Megtartva a „meglevőt” úgy, ahogy van vagy elvetve? Saját erőnkől vagy a mások erejével? Erről akár már beszélnem sem kell. Mi, mai fiatalok, nem a múlt fiataljai vagyunk. Ezért bizonyára nem ismételjük meg a múltban elkövetett kudarcokat.

Az irodalom, – mely mióta elmúlt a naturalizmus mozgalmanak első időszaka, mikor az „igazság” felfedezése és megismerése még serkentően hatott, és „kritika” gyanánt működött, s fokozatosan egyszerű leírássá, egyszerű történetté vált, ez az irodalom is, így, vajon nem ébreszti fel újból az alvó szellemét? Mert mikor valamennyiünk, fiatalok, szíve megszállja a „holnapot”, akkor a „ma” egésze, első ízben, kapja meg a leghelyénvalóbb kritikát. Amíg elmerülünk a korban, nem tudjuk azt bírálni. Amit én az irodalomtól követelek, az a kritika.

Meidzsi 43. éve [1910.] augusztus

(Fordította: Jamadzsi Maszanori)

Észak-Japánban, Iwate prefekturában egy buddhista pap fiaként született. Középiskolás korában idősebb iskolatársai irodalmi aktivitásának hatására, – mely akkoriban a Tokióban megindult *Hajnalcsillag* c. folyóirat irodalmi tevékenysége folytán ezen a vidéken is, Tokiótól távol, megélni kült, – ébred fel irodalmi érdeklődése, és beküldi a *Hajnalcsillag*hoz verseit, bár azok évekig nem kerültek be a folyóiratba. Már ekkor is erősen érdeklődött a társadalmi események iránt.

A család elszegényedett, s pénz hiányában tizenhét évesen abbahagyta a középiskolát. Elhatározta, hogy irodalomból fog élni, ezért Tokióba ment (1902), s találkozott a *Hajnalcsillag* munkatársaival is, de betegsége miatt a következő évben haza kellett térnie. Hazatérése után küldött versével megszerezte Joszano Tekkan elismerését, tőle kapta írói nevét is, így lett Takuboku („Taku-bokucsó” = harkály c. verse után.)

1905-ben megjelent első verseskötete *Sóvárgás* címmel, s a koraérett költő beszédtema lett. Még ebben az évben megnősült, és Iwate prefektúra székhelyén, Moriokában telepedett le. Irodalmi folyóiratot alapít *Kis világ* címmel, ebből azonban csak egy szám jelent meg. Szorult helyzetbe kerül, s szülőfalujába újból visszatérve az elemi iskola helyettes tanítója lesz. Ahogy prózai művéből (*A felhőzseni* 1906) kiderül, mint pedagógus rendkívül eredeti tehetséget mutatott, vonzotta a gyermekeket. Azonban „sajátos” viselkedése és tanításmódja kiváltotta igazgatója és kollégái ellenszenvét, (erre utal az itt közölt írás néhány mondata is) és 1907-ben új életkörülményeket keresve átment Hokkaidóra. Japán legészakibb szigetére, és ott egymás után több helyi lapnak lett munkatársa. A szegénységre jutott értelmiség életét a maga bőrén tapasztalta. Isikava Takuboku, aki a *Hajnalcsillag*-hoz tartozó romantikus költőként indult irodalmi útján, ezidőtájt lélekben lassan közel került a Tokióban kibontakozó naturalista irodalomhoz. 1908-ban ismét Tokióba ment, most azzal a céllal, hogy író legyen, s az Aszahi újság korrektora lett. Prózai műveket ír, de minden erkölcsi és anyagi elismerés nélkül. Szegénység, betegség egyaránt gyöttri, s egyre jobban érdeklik a társadalom kérdései. Saját nehéz életének érzelmeit, szenvedéseit őszintén kifejező, élő nyelvvél vegyített, háromsoros verseket ír, melyek formájában, tartalmában egyaránt forradalmasították a tankát. (*Egy maroknyi homok* c. verseskötet, 1910, *Szomorújáték* 1912.) Azonban érdeklődésének központjában még mindig a próza áll, és parasztregegyeiben, prózai kísérleteiben erős kritikai realista tendenciát mutató sajátos naturalista irodalmat alkotott. 1909-ben irodalomkritikai írásában a költészet földreszállását követeli, és kritikusan továbbfejleszti a naturalista irodalmat. Elveti a szemlélődő magatartást. Merészen megfogalmazza az irodalom lényeges problémáit, mint pl. irodalom és a valós élet viszonya stb., és ezek megoldásaként egyedül előre tapogatódzva, a maga erejéből eljut a szocialista jellegű nézetekig.

Az itt lefordított *Korunk kiüttalanságának helyzete* (1910) csak halála után, 1913-ban jelent meg hátrahagyott munkáiban, mely irodalomkritikai írásainak reprezentatív alkotása. Ezt az írást nagyra értékeli, a modern japán irodalomkritika történetében ritkán található mély történelmi szemléletével tág perspektívát adott annak.

Közvetlenül ennek megírása előtt, az 1910-es mondvacsinált felségárulási perrel megkezdődött a társadalmi mozgalom sötét, fagy-korszaka. Isikava azonban az Aszahi újságnál betöltött korrektori állását felhasználva, a per egyik ügyvédjének segítségével titokban felkutatta a valóságot, és *V narod Series* címmel feljegyzéseket készített, kiderítve a per koholt voltát. Ez csak erősítette szocialista nézeteit. (A perrel kapcsolatos följegyzései, valamint naplója csak halála után 35 évvel, a háború után került nyilvánosságra, a Hakodate könyvtár kéziratárából). Toki Dzenmaro (1855–) költővel együtt *Fák és gyümölcsök* címen tanka folyóirat megjelentetését tervezte a szocializmus propagálására és ismertetésére, azonban a terv nem valósult meg. Szegényen, betegen halt meg huszonhat éves korában, minden igazi elismerés nélkül. Halála előtt írt *Sip és fütty* (1911) c. verse a Meidzsi korszakbeli szocialista vers egyik kitűnő darabja, a későbbi proletároidalom egyik előfutárának is tekinthető, s mint ilyen, nagy jelentőségű.

A fordítás Isikava Takuboku összegyűjtött műveinek kiadásában (Tokió, 1977, Sincsósa) megjelent szövegből készült.

Jamadzsi Maszanori

IRODALMI, NAGYON IS IRODALMI

A „történet”-szerű leírás nélküli széppróza

Nem hiszem, hogy a „történet”-szerű leírás nélküli széppróza a legjobb. Így tehát azt sem mondom, hogy csupán „történet”-szerű leírás nélküli szépprózát írjunk. Először az én írásaim is javarészt tartalmazzak „történetet”. Az a festmény, melyhez nem készül vázlat, nem áll össze. Ugyanígy, a széppróza a „történet”-re épül. (A „történetet” nem egyszerűen a „cselekmény meséje” értelmében használom.) Hogy egészen pontosan fejezzem ki magam, talán semmilyen széppróza nem ölt alakot, ha egyáltalán nincs „története”. Én tehát természetesen olyan ember vagyok, aki mély tisztelettel hajt fejet a „történet”-en alapuló széppróza előtt is. Akad-e egyáltalán valaki, aki ne fejezné ki hódolatát a „történet”-tel rendelkező széppróza iránt, ha egyszer a *Daphnis és Chloé* legendája óta minden regény vagy eposz „történet”-re épül. A *Bovaryné*nek is van „története”. A *Háború és békének* is van „története”. A *Vörös és feketének* is van „története” . . .

Egy szépprózai alkotás értékét azonban semmi esetre sem az dönti el, hogy a „történet” hosszú-e vagy rövid. Az már bizonyára szóba sem jöhet az értékelés szempontjaként, hogy a „történet” különös vagy nem. (Tanidzaki Dzsunic siró úr, mint ahogy az közismert, számos különös „történet”-re épülő elbeszélés szerzője. Az is valószínű, hogy az említett úr különös „történet”-en alapuló művei közül száz generáció múltán is fennmarad valamennyi. Ámde ezeket nem feltétlenül az élteti majd, hogy a „történet” különös vagy sem.) Továbbfejlesztve a gondolatot, még annak sincs köze a kérdéshez, hogy van-e vagy sem „történet”-szerű leírása. Mint ahogy az előbb is említettem, a „történet” nélküli szépprózát, – illetve a „történet”-szerű leírás nélküli szépprózát –, nem tartom a legjobbnak. De úgy gondolom, hogy ilyen széppróza is létezhet.

Természetesen nem csak az író életének apró mozzanatait megörökítő széppróza „történet”-szerű leírás nélküli széppróza. Minden széppróza közül ez áll legközelebb a vershez. Ráadásul a prózaversként ismert műveknél viszont sokkal inkább a szépprózához hasonlít. Harmadszor is elismételném: ezt a „történet” nélküli szépprózát nem tartom a legjobbnak. Ám ha a „tisztaság” szempontjából nézem, – ha a nem közönséges érdeklődés szemszögéből vizsgálom –, akkor ez a legtisztább széppróza. Ismét a festmények példájára visszatérve, festmény vázlat nélkül nem állhat össze. (Kivéve Kandinszky néhány *Improvizáció* című festményét.) De egészet alkothat az olyan festmény, amely inkább a színekre támaszkodik, mint a vázlatra? Szerencsére a Japánba került néhány Cézanne festmény világosan bizonyítja ezt aényt. Engem az ilyen, festményhez közeli széppróza érdekel.

Akkor hát, létezik-e ilyen széppróza vagy sem? A korai német naturalizmus írói már foglalkoztak effajta szépprózával. De a modern korban, azok közül az írók közül, akiket úgy tartunk számon, mint az ilyen széppróza művelőit, egy sem közelíti meg Jules Renard-t – tudomásom szerint. Például Renard írása, a *Philippe család hagyományai* (Kisida Kunio úr által japánra fordított *Szőlész a szőlőben* című kötetben), első pillantásra azt a gyanút kelti az emberben, hogy befejezetlen mű. De valójában ez az a széppróza, melyet csak az „éles látás”, és a „fogékony szív” teremthet meg. Még egyszer Cézanne példáját idézném, aki sok befejezetlen képet hagyott az Utókorra. Ugyanúgy, mint ahogy Michelangelo hagyott hátra befejezetlen szobrokat. – Ámbár én még abban is kételkedem, hogy Cézanne befejezetlennek vélt képei valóban befejezetlenek-e. Hiszen Rodin tökéletesnek keresztelte Michelangelo befejezetlen szobrait! . . . Renard írásaival kapcsolatban azonban nem merül fel kétség, hogy befejezetlenek volnának, mint Cézanne néhány képe, nem is szólva Michelangelo szobrairól. Én sajnos tájékozatlanságom miatt nem tudom, hogy a franciák hogyan értékelik Renard-t. Ennek ellenére nekem úgy tűnik, mintha nem fogadnák el elég eredetinek Renard munkáját.

Nos, a vöröshajúakon, azaz a fehér emberekén kívül más nem írt ilyen szépprózát? A mi érdekünkben, japánokért, Siga Naoja számos novelláját, – a *Tűzrakást* és az ezt követő több művét –, említeném.

Mint mondtam, az ilyen széppróza „nem közönséges érdeklődést kiváltó” széppróza. Ez a „közönséges érdeklődés” szerintem azt az érdeklődést jelenti, amit maga az esemény iránt érzünk. Ma az úton állva, egy rikás és egy gépkocsivezető veszekedését figyeltem. Sőt mi több, bizonyos érdeklődést éreztem. Vajon mi lehet ez az érdeklődés? Akárhogy nézem is a dolgot, nem tudom másfajtanak vélni, mint amilyen érdeklődést egy színpadi veszekedés látványa kelt bennem. Ha valamiben, akkor abban különbözik, hogy a színjátékbeli veszekedés nem hoz rám veszélyt, azt viszont soha nem lehet előre tudni, hogy az utcai veszekedés mikor válik veszélyessé számomra. Én nem tagadom azt az irodalmat, mely ilyen érdeklődést vált ki az emberekből. De hiszek abban, hogy létezik az effajta érdeklődésnél magasabb rendű érdeklődés. Ami azt a kérdést illeti, hogy mi is ez az érdeklődés, különösen Tanidzaki Dzsuniciró úrnak szeretnék válaszolni a következőképpen. – A „Zsiráf” kezdetének első oldalain mindjárt kitűnő példát találhat arra, hogy mi kelt ilyen érdeklődést. A „történet”-szerű leírás nélküli széppróza olyan műfaj, amely iránt gyér a közönséges érdeklődés. De a legjobb értelemben, a közönséges érdeklődés egyáltalán nem gyér. (Ez csupán olyan jellegű kérdés, hogy hogyan értelmezzük a „közönséges” szót.) Az alak, akit Renard teremtett meg, Philippe, a költő szemén és szíven keresztül életre kelt Philippe, egyrészt azért vált ki belőlünk érdeklődést, mert hozzánk közel álló, átlagos ember. Talán nem igazságtalanság, ha következőképpen ezt is közönséges érdeklődésnek nevezzük. (Bár én érvelésemben nem az „átlagos emberre” fektetném a hangsúlyt. Inkább a „költő szemén és szíven keresztül életre kelt átlagos embert” szeretném kiemelni.) Valóban sok olyan embert ismerek, akik mindig az ilyen irányú érdeklődés miatt barátkoznak az irodalommal. Természetesen nem győzünk csodálkozni, ha egy állatkerti zsiráfot látunk. És persze ragaszkodunk a házukban élő macskához is.

De ha feltesszük, hogy Cézanne a kép rombolója, mint ahogy egyesek állítják, akkor Renard viszont a széppróza rombolója. Ebben az értelemben, Renard-tól egyelőre eltekintve, a tömjénfüstbe burkolt Gide is, és a városi atmoszférát magán viselő Philippe is

többé-kevébbé ezen az elhagyatott, csapdákkel teli úton jár. Engem az ilyen írók, – Anatole France-t vagy Barrèst követő írók –, munkája érdekel. Hogy hogyan értelmezem én az úgynevezett „történet”-szerű leírás nélküli szépprózát, s hogy miért érdekel az effajta széppróza, – talán mindez nagyjából benne foglaltatik a fenti néhány soros írásban.

Válasz Tanidzaki Dzsunicsiró úrnak

A következőkben Tanidzaki Dzsunicsiró úr érveire kell válaszolnom. Bár ennek a válasznak egy része már az első írásomban is minden bizonnyal megtalálható. De elégedetlen vagyok Tanidzaki úr szavaival, miszerint „egészében véve, az irodalomban a széppróza tartalmazza legnagyobb mértékben a felépítés szépségét”. Bármilyen irodalmi alkotásban, – még a csupán tizenhét szótagból álló haikuban¹ is –, fellelhető a „szerkezeti szépség”. De Tanidzaki úr szavait forgatom ki, ha így érvelek tovább. Mindazonáltal talán inkább a dráma az a műfaj, és nem a széppróza, amely „egészében véve, az irodalomban a legnagyobb mértékben tartalmazza a felépítés szépségét”. Természetesen lehet, hogy a legdrámaibb szépprózából jobban hiányzik a „szerkezeti szépség”, mint a szépprózaszerű drámából. De a dráma általában gazdagabb „szerkezeti szépség”-ben, mint a széppróza. – Ámbár igazság szerint ez is mellékes körülmény a vitában. Mindenesetre egyelőre eltekintve attól, hogy a széppróza irodalmi formája a „leg” vagy nem az, bizonyára gazdag „szerkezeti szépség”-ben. Továbbá, ahogy Tanidzaki úr mondja, minden bizonnyal azt is lehet gondolni, hogy „a cselekmény érdekességének figyelmen kívül hagyása egyben elveti azt az előjogot, amit a széppróza műfaja birtokol”. Azt hiszem azonban, hogy már az első írásomban megírtam a választ pontosan erre a kérdésre. Csakhogy abban a kérdésben nem érthetek egyet egykönnyen Tanidzaki úr elgondolásával, hogy „ami a japán szépprózából a leginkább hiányzik, az a felépítő erő, a cselekmény szerteágazó szálainak mértani felépítésére való tehetség”. Nekünk, japánoknak, már a régi *Genzsi regénye* óta vannak ilyen tehetségeink. Hogy csak néhány mai író említsek, Idzumi Kjóka, Maszamune Hakucsó, Szatomi Ton, Kume Maszao, Szató Haruo, Uno Kódzsi, Kikucsi Hirosi urakat lehetne felsorolni. Sőt, ezen író urak közt továbbra is a legragyogóbb a „mi bátyánk”, Tanidzaki Dzsunicsiró úr maga. Én sohasem sajnálkozom úgy, mint Tanidzaki úr, amiatt, hogy a mi keleti-tengeri magányos szigetünk népében nincs „felépítő erő”.

Ennek a „felépítő erő”-nek a kérdéséről talán még jó pár sorban lehetne vitatkozni. Ehhez azonban arra van szükség, hogy Tanidzaki úr egy kicsit részletesebben fejtse ki érveit. Hogy csak egy megjegyzést tegyek, nem hiszem, hogy mi japánok elmaradunk „felépítő erő” dolgában a kínaiak mögött. De úgy gondolom, hogy az olyan regények, mint a *Vízparti történet*, a *Nyugati utazás*, a *Szép asszonyok egy gazdag házban*, a *Vörös szoba álma*, a *Kurtizánok tükre*, hosszan tartó megírásához szükséges testi állóképességben nem érjük utol a kínaiakat.

A továbbiakban Tanidzaki úr következő szavaira szeretnék válaszolni: „Lehet, hogy Akutagava úr a cselekmény érdekességének bírálásakor inkább a felhasznált anyagra gondol, mint a felépítésre.” Nekem nincsen semmi kifogásom a Tanidzaki úr által

¹ haiku: 5–7–5 szótagú hagyományos rövid vers.

feldolgozott anyagok ellen. Egyáltalán nem érzek elégedetlenséget az olyan művek tárgyát illetően, mint a *Kurippun eset*, a *Kiskirályság* vagy a *Sellő bánata*. Azonkívül Tanidzaki úr alkotói magatartása ellen sincs kifogásom, — Szató Haruo urat leszámítva, valószínűleg én vagyok az, aki legjobban ismeri Tanidzaki Dzsuncsiró úr alkotói magatartását. Én amiatt vesszözöm magam, és velem együtt vesszözném Tanidzaki urat is, (természetesen Tanidzaki úr is tudja, hogy az én vesszömnek nincs tüskéje), hogy az anyag életre keltéséhez rendelkezünk-e költői szellemmel vagy sem. Vagy más szóval, hogy a költői szellem mély-e vagy sekély. Tanidzaki úr írásai talán még Stendhal írásainál is mesteribb stílusú alkotások. (Ha egyelőre elhiszük Anatole France szavait, aki azt mondta, hogy a tizenkilencedik század derekának egy írója sem, sem Balzac, sem Stendhal, sem Sand nem volt a széppróza stílusának mestere.) Különösen a festői hatás elérésének tekintetében többnyire gyenge Stendhal össze sem hasonlítható vele. (Ezzel kapcsolatban is elég, ha csak Brandes-t említem meg mint társfelelőst.) De azt a költői szellemet, melyben Stendhal művei olyan gazdagok, csak Stendhal révén szerezheti meg. Talán ehhez a kérdéshez tartozik az, hogy még az egyetlen Flaubert-t megelőző író, a művész Mérimée is egy fokkal Stendhal mögött marad. Amit én Tanidzaki Dzsuncsiró úrtól kívánok, az végül is csupán ebben a kérdésben rejlik. A *Tetoválas* Tanidzakija költő volt. De az *Épp a szerelem miatt* Tanidzakija sajnálatos módon távol áll a költőtől.

„Nagyszerű barátom, térj vissza a te saját utadra!”

Én

Azt szeretném még egyszer elismételni, hogy én sem szándékozom mostantól fogva, nem nézve se jobbra, se balra, csupán „történet”-szerű leírás nélküli műveket írni. Mi mindannyian csak azt tesszük, ami tőlünk telik. A kérdés az, hogy az én tehetségem alkalmas-e vagy sem az ilyen művek megírására. Azonkívül az ilyen mű megalkotása egyáltalán nem hétköznapi feladat. Én azért írok szépprózát, mert minden irodalmi forma közül a szépprózának van a legnagyobb befogadóképessége, mellyel mindent magába olvaszthat. Ha a vöröshajúak országában születtem volna, lehet, hogy inkább költő válik belőlem, mint író. Kacérkodtam különféle vöröshajúval. De most, ha visszagondolok, akit legmélyebben a szívembe zártam, az Heinrich Heine, — a költő és egyben zsurnaliszta zsidó.

Költészet

Japán költőiről a mai emberek azt tartják, hogy nem jutnak fel a Parnasszusra. Ennek oka egyrészt talán az, hogy a mai emberek ítélőképessége nem ér fel a költészethez. De másrészt ez azért van, mert a költészet nem tudja úgy kifejezni egész életérzésünket, mint a próza. (A költemény, — régi szóhasználatnál élve, az új stílusú költemény —, ilyen értelemben szabadabb, mint a tanka² vagy a haiku. Még ha van is proletkult-vers, proletkult-haiku nincs.) Nem mintha a költők, — például a mai tanka-költők —, ne próbálkoztak volna meg ezzel. Erre a legnagyszerűbb példa a *Szomorú játék* költőjének, Isikava Takubokunak ránk maradt munkája. Ez ma már valószínűleg elcsépelt

² tanka: 5-7-5-7-7- szótagú hagyományos rövid vers.

példa. De a „Sinsisa”³ Takubokun kívül még egy tanka-költőt bocsátott szárnyra, aki kifestette ezt az „odüsszeuszi íjat”. A *Borünne*p költője, Josii Iszamu úr pontosan ilyen művet alkotott. A versben megénekelte *Borünne*p minden ízében szépprózai ihletésű. (Illetve a lélektani leírás tükröződik benne.) Talán Josii Iszamu úr, aki az Ókava folyó partján, az őszi alkonyban azon elmélkedett, hogy mire tékozolja a pénzét, ebben a tekintetben éles ellentétben áll Isikava Takubokuval, – azzal a Takubokuval, aki a nélkülözéssel küzdött. (Egyébként, hogy még csak egy dolgot említsek, az *Araragi*⁴ atyja, Maszaoka Siki, és a *Hajnalcsillag*⁵ gyermeke, Kitahara Hakusú, akik arra összpontosították erejüket, hogy kialakítsák prózáukat, szintén jó ellentétet alkotnak.) De ez nem feltétlenül csak a *Sinsis*ínál fordult elő. Szaitó Mokicsi úr a *Vörös fény* című művében a *Halott anya* és az *Ohiro* versciklusokat jelentette meg. Sőt, Isikava Takuboku tíz egynéhány évvel ezelőtt félbemaradt munkáját, – vagyis az úgynevezett „élet elvű” dalát –, most is kitartóan tökéletesíti. Tulajdonképpen nincs még egy olyan több felé ágazó és sokrétűbb munka, mint amit Szaitó Mokicsi úr végez. Ugyanezen úr versgyűjteményének minden egyes verse messzire visszhangoztatja a vagon, a cselló, a samiszen⁶ és a gyári kürt hangját. (Amit én mondok, az „egy-egy költeményenként”. Nem pedig „egy költeményen belül”). Ha ily módon folytatom az írást, valószínűleg lassanként Szaitó Mokicsi úr tárgyalására térek át. Pillanatnyilag azonban fékezni kell magam. Akad még ezen kívül is mondanivalóm. Mindenesetre, talán még az elődök között is kevés olyan található, aki annyira tevékenyen munkálkodó költő lett volna, mint Szaitó Mokicsi úr.

Költői szellem

Amikor Tanidzaki Dzsunicsiró úrral találkoztam, és kifejtettem neki az én elképzelésemet, ő a következő kérdést tette fel nekem: „És szerinted a költői szellem mit jelent?” Számomra a költői szellem a legtagabb értelmű líra. Természetesen ilyenfeleképpen válaszoltam. Erre Tanidzaki úr azt mondta: „Az ilyesmi mindenben megtalálható, nem?” Mint ahogy akkor is kifejtettem, nem tagadom, hogy mindenben fellelhető. A *Bovaryné*, a *Hamlet*, az *Isteni színjáték*, a *Gulliver utazásai*, mind a költői szellem gyümölcse. Bármilyen eszmének, amennyiben egy irodalmi alkotás keretébe foglaljuk, minden bizonnyal keresztül kell mennie a költői szellem megtisztító tüzésén. Amit mondani akarok az az, hogy hogyan lobogtatjuk ezt a megtisztító tüzet. Talán több mint felerészt, ez a veleszületett tehetségből fakad. A szorgalom ereje, a várakozással ellentétben, talán nem annyira hatásos. E megtisztító tűz hevének foka azonban azonnal eldönti a mű értékének fokát.

A világ annyira eltelt halhatatlan mesterművekkel, hogy már elege is van belőle. De így írók joggal nevezhetünk nagymesternek, ha csak tíz olyan novellája maradt ránk,

³Sinsisa: költői társaság 1899–1949.

⁴Araragi: tanka-vers folyóirat, 1908-tól

⁵Hajnalcsillag: (Mjódzsó), a Sinsisa folyóirata 1900–1908.

⁶vagon: hagyományos japán pengetős hangszer. samiszen: hagyományos japán pengetős hangszer.

melyek halála után harminc évvel is érdemesek arra, hogy elolvassuk őket. Ám még ha ötöt hagyott is, bizonyára az előkelők sorába léphet. Végül, ha mondjuk három műve maradt fenn, ezzel is valami módon írónak számít. És még ilyen íróvá sem válhat könnyen az ember. Wells következő szavait is egy külföldi magazinban fedeztem fel: „A novella olyasmi, amit két-három nap alatt kell megírni.” Egyelőre eltekintve a két-három naptól, nem mondhatom, hogy ne tudná bárki megírni egy nap alatt, miután előzőleg a lapzártá napjáig halogatta a dolgot. De kijelenteni azt, hogy mindig megírja két-három nap alatt, ez jól tükrözi Wellsnek Wells-voltát. Ezért nem ír ő kielégítő novellákat.

Zsurnalizmus

Megint Szató Haruo úr szavait idézném, aki azt mondta, hogy „az írást úgy alkod, mintha beszélgetnél”. Én ezt az írást igazán úgy alkottam, mintha beszélgetnék. De akármennyit írtam, csak nem akart vége szakadni a mondanivalómnak. Ebben a tekintetben igazán zsurnalisztának tartom magam. Tehát úgy gondolom, hogy a hivatásos újságírók a testvéreim. (Ha ők azt mondják, hogy nem kérnek belőle, nem marad más hátra, szó nélkül visszavonulok.) A zsurnalizmus végül is nem más, mint történelem. (Ha az újságikkben téves információ fordul elő, az éppen olyan, mint egy téves információ a történelemben.) A történelem tulajdonképpen egy életrajz. És mennyire különbözik az életrajz a regénytől? Valóban nincs tiszta különbség az önéletrajz és az „én”-regény között. Croce elméletét egyelőre figyelmen kívül hagyva, ha a lírikus költszetet kivételnek tekintem, minden irodalom zsurnalizmus. Sőt, a zsurnaliszta irodalom a Meidzsi és Taisó két korszakából olyan műveket hagyott hátra, amelyek nem alacsonyabb rangúak, az úgynevezett irodalmi körök alkotásainál. Tokutomi Szohó, Kuga Kacunan, Kuroiva Ruikó, Csizuka Reiszui és még néhány úr művétől egy időre eltekintve, még azok a tudósítások, amelyeket Jamanaka Miszei úr írt, sem jelentéktlenebb irodalmi alkotások, mint a mai többféle magazinban található irodalmi egyveleg. Sőt . . . –

Sőt, mivel a zsurnaliszta irodalom írói műveiket nem írták alá, sok olyan akadhat közöttük, akinek még a neve sem maradt fenn. Valóban, két-három költőt tartok számon közöttük. Ha életem bármelyik pillanatát eltörölném, nem lennék az, aki ma én vagyok. Ezeknek az embereknek a művei is (még ha írójuk nevét nem is ismerem), amennyiben költői hatást gyakoroltak rám, mai zsurnaliszta és költői énem jótevői. A véletlen, ami engem íróvá tett, őket szintén zsurnalisztává tette. Ha az a boldogság, hogy a borítékba rakott fizetésen kívül kézhez kapom a művemért járó tiszteletdíjat, akkor én boldogabb vagyok náluk. (A hamis hírnév nem boldogít.) Ezt a szempontot leszámítva, hivatás tekintetében semmiben sem különbözünk tőlük. Legalábbis én zsurnaliszta voltam. Még ma is zsurnaliszta vagyok. A jövőben is természetesen zsurnaliszta leszek.

De a nagy mesterektől egy időre eltekintve, tény az, hogy nekem ebből a zsurnaliszta küldetésből is néha elegendem van.

Az utánzás

A vöröshajúak lenézik azt, hogy mi japánok kiemelkedünk az utánzásban. Sőt, lenézik a japán ember életmódjának és szokásainak (vagy erkölcsüknek) neveltségességét. Miközben azt az összefoglalót olvastam, melyben Horigucsi Kumaicsi úr francia regényt, a

Juki kisasszonyt mutatja be *Dzsoszei – Nők lapja* – márciusi szám), ismét, még mélyebben elgondolkoztam ezen a tényen.

A japánok kiemelkednek az utánzásban. Nem vitás, hogy műveink is a vöröshajúak műveit utánozzák. De ők is kimagaslanak az utánzásban, ugyanúgy, mint mi. Whistler talán nem utánozta az olajfestészetben az ukijoét⁷? A tetejébe ők még egymás közt is utánozzák magukat. Azonfelül a múltra visszatekintve, milyen sok példát nyújtott nekik a nagy Kína. Lehetséges, hogy ők a saját utánzásukat „emésztés”-nek mondják. Ám ha az „emésztés”, akkor a mi utánzásunk is „emésztés”. Bár az ecset ugyanaz, a japán *nanga*⁸ festészet mégsem kínai *nanga*. Sőt mi több, mi a forgalmas út melletti bódében újféle rántott húst emésztünk, szó szerint.

És ha az utánzást még hasznosnak és könnyűnek is tartjuk, akkor igazán nincs ami felülmúlja az utánzást. Nem fogadjuk el annak a szükségességét, hogy az őseinktől örökölt kitűnő karddal harcoljunk az ő tankjaikkal és mérgegázukkal szemben. Az anyagi kultúra önkéntelenül még akkor sem engedi, hogy az utánzás megszűnjék, amikor arra nincs is szükség. Hiszen még az olyan déli vidékek népei is, mint Róma vagy Görögország, akik régebben könnyű fátlyat viseltek, most olyan modern ruhát hordanak, amit az északi barbárok találtak ki, s az ottani körülményeknek megfelelően alkalmas a hideg elviselésére.

Az sem különös cseppet sem, hogy ők nevetségesnek látják a mi szokásainkat és hagyományainkat. Régóta több-kevesebb csodálattal tekintenek szépművészetünkre, – különösen az iparművészetre. Azt kell mondanom, hogy ez csupán abból fakad, hogy ez van a szemük előtt. Érzelmeink és gondolataink nem feltétlenül mutatkoznak meg előttük egykönnyen. Az Edo⁹ utolsó éveiben, az akkori angol követ, Sir Rutherford Alcock, egy gyereket látva, akin *moxa-égetés*¹⁰ csináltak, gúnyosan mosolygott azon, hogy mi valamiféle babona miatt kínozzuk saját magunkat. A szokásainkban és hagyományainkban rejtőző érzelmek és gondolatok még ma is, – most is, amikor megjelent Koidzumi Jakumo¹¹ –, megfoghatatlanok számukra. Bizonyára nem állhatják meg, hogy ne nevéssenek a mi hagyományainkon és szokásainkon. Ugyanakkor számunkra épp olyan nevetségesek az ő szokásaik és hagyományaik. Például Edgar Allan Poe hírneve halála után sok évre megcsappant azért, mert iszákos volt. (Illetve azért, hogy iszákos volt-e vagy sem.) De a „Li Taj-po húsz icce bort iszik, száz verset költ” – mondással büszkélkedő Japánban az ilyesmi nem más, mint nevetséges szempont. Hogy kölcsönösen lenézzük egymást, az elkerülhetetlen tény, de mégis sajnálatos. Még azt sem lehet mondani, hogy mi nem érezzük saját magunkban is ezt a tragédiát. Sőt, szellemi életünk általában harc a régi énünkkel ellenkező új énünkkel.

Csak hogy mi jobban megértjük őket valahogy, mint ahogy ők minket. (Lehet, hogy ez nekünk inkább szégyellni való.) Ők nem vesznek rólunk tudomást. Barbárok vagyunk a

⁷ ukijoe: hagyományos japán festészet

⁸ *nanga*: Kínában fejlődött festészeti irányzat, a természet rajzolása.

⁹ Edo: ma Tokió, a Tokugava sógúnátus székhelye. A Tokugava sógúnátus korszakát Edo korszaknak is szokták nevezni a japán történelemben.

¹⁰ *moxa-égetés*: hagyományos gyógy mód, melynek során *moxa* fűvet égetnek a test bizonyos pontjain.

¹¹ *Koidzumi Jakumo* (1850–1904): eredeti neve *Lafcadio Hearn*, angol származású író, aki Japánban telepedett le.

szemükben. És azok, akik közülük Japánban élnek, még nem is feltétlenül képviselik őket. Talán még mintának sem elegendőek azokról, akik a világot uralják. De az biztos, hogy a Maruzden Könyvesbolt^{1 2} révén többé-kevésbé ismerjük a lelküket.

És aztán, ha úgy vesszük, ők sem különböznek lényegesen tőlünk. Mi (őket is beleszámítva), valamennyien annak az emberálat-csoportnak a tagjai vagyunk, akik a világ nevű bárkára szálltak. Ráadásul ennek a bárkának a belseje egyáltalán nem vidám. Különösen a mi kabinunkat, a japánokét rázza gyakran földrengés.

Horigucsi Kumaicsi úr sajnos még nem fejezte be beszámolóját. Még a kritika sem lelhető fel benne, amit az úrnak hozzá kellett volna tennie. De én, már csak azért is, mert ilyen gondolataim támadtak, az időt nem vesztegetve tollat ragadtam.

Irodalmi négerkedés

„Az ókori festőknek nem kis számban voltak kiemelkedő tanítványaik. De a modern festőknek nincsenek. Ennek az az oka, hogy az utóbbiak pénzért vagy magasztos eszmék miatt foglalkoznak tanítványokkal. Az ókori festők azért oktatták tanítványaikat, hogy maguk helyett dolgoztassák őket. Tehát minden technikai titkukat is teljesen átadták tanítványaiknak. Nem is különös, hogy tanítványaik kiemelkedtek;” – Samuel Butlernek ezek a szavai egyrésztől igazat mondanak. Az istenáldotta tehetség persze nem pusztán ezért születik. Bár talán olyan is sok akad, akit ez ösztönöz. Mostanában tudtam meg, hogy Flaubert mennyi gondot fordított Maupassant oktatására. (Amikor elolvasta Maupassant kéziratát, még arra is szigorúan figyelmeztette, hogy a folytatólagos második mondat ne legyen ugyanolyan felépítésű, mint az előző.) De azt nem lehet bárkitől megkívnani. (Még akkor sem, ha a tanítvány tehetséges.)

A mai japán még a művészettől is elvárja a tömegtermelést. Sőt, még az író sem tarthatja könnyen fenn magát, amíg nem a tömegtermelést szolgálja. De általában a mennyiség növekedése a minőség romlásához vezet. Ha így van, lehet, hogy az is sok tehetséget szülne, ha tanítványokkal dolgoztatnánk magunk helyett, mint ahogy az ókori emberek tették. Nem mintha a feudális kor geszaku, azaz szórakoztatóregény írói első-sorban, és a Meidzsi korszak zsurnaliszta regényírói egyáltalán ne éltek volna ezzel a kényelmes módszerrel. A képzőművészek, – például Rodin is –, műveiket részben tanítványaikkal készítették.

Lehet, hogy ezután megvalósul az ilyen hagyományokkal rendelkező négerkedés. Sőt, nem lehet azt állítani, hogy feltétlenül közönségessé teszi a kor művészetét. A tanítvány, miután elsajátította a technikát, természetesen saját lábára állhat. És nem lehetetlen, hogy két-három generáció örökli majd a nevét.

Nekem sajnos nincs alkalmam arra, hogy valaki helyettem dolgozzon. De van annyi önbizalmam, hogy tudok más helyett írni. Egy dolog jelent csak nehézséget, az ugyanis, hogy bizonyára lehetetlen olyan simán művet írni valaki helyett, mint saját művet alkotni.

^{1 2} Maruzden: idegen nyelvű könyvesbolt neve.

Mi nemr emelkedhetünk felül a korszakon. Sőt, nem emelkedhetünk felül a társadalmi osztályon sem. Tolsztoj, amikor nőkről beszélt, cseppet sem idegenkedett a durvaságtól. Ez elég volt ahhoz, hogy Gorkijt meghatáráltassa. Gorkij, Frank Harrisszal folytatott párbeszédében őszintén feltárja legbensőbb érzéseit: „Én jobban becslöm az illendőséget, mint Tolsztoj. Ha én Tolsztojtól vennék leckét, ők ezt bizonyára a származásomnak, — a paraszti neveltetésemnek —, tulajdonítanák.” Harris erre a következő szavakat jegyezte meg: „Az, hogy Gorkij még mindig paraszt, az ebben a tekintetben, — mármint abban a tekintetben mutatkozik meg, hogy szégyelli paraszti származását”.

Nem kétséges, hogy a középosztály számos forradalmárt szült. Ők az elméleten és gyakorlaton keresztül fejezték ki gondolataikat. De vajon valóban felülemelkedett-e szellemük a középosztályon? Luther a római katolikus vallás tanítása ellen lázadt. Mégis a saját szemével látta a munkáját akadályozó sántát. Gondolatai bizonyára újak voltak. Ám mégis lehetetlen volt, hogy lelke ne lássa meg a római katolikus vallás tanításának poklát. Ez nem csupán a vallásban van így. A társadalmi osztályokban is ugyanezt a jelenséget figyelhetjük meg.

Mi szellemünkön a társadalmi osztály pecsétjét viseljük. Rádadásul nemcsak a társadalmi osztályrend az, ami korlátoz minket. Földrajzilag is határt szab nekünk szülőföldünk, tágabb értelemben Japán, szűkebben egy város vagy falu. Ezenkívül, ha az életkörülményekre és egyebekre gondolok, talán nem állhatom meg csodálkozás nélkül, hogy mi magunk milyen bonyolultak vagyunk. (Sőt mi több, nem minden hatol el a tudatunkig abból, ami minket formál.) Karl Marxtól egyelőre eltekintve, régóta engedelmes, jó feleség állt minden férfi oldalán, aki a nők választójogáért harcolt. Ha még a tudományos eredmények is ilyen állapotot mutatnak, akkor a művészeti alkotás, — különösen az irodalmi alkotás —, mindenféle állapotot megmutat. Nem különbözik a fűtől, mely mindenféle éghajlat alatt, minden földben kisarjad. Ugyanakkor műveink sem mások, mint a sokféle feltételnek megfelelő fű termései. Ha az isten szemével tekintenénk rá, talán egyetlen művünkben megmutatkozik egész életpályánk.

A proletáriródalom, — maga a proletáriródalom —, vajon mi lehet? Elsőként természetesen az jut az ember eszébe, hogy a proletár kultúrában virágot bontó irodalom. Ez a mai Japánban nem létezik. Azután a következő, amire gondolni lehet, hogy a proletariátusért harcoló irodalom. Nem mintha Japánban ilyen nem volna. (Ha Svájjal szomszédos ország lett volna, valószínűleg még inkább kibontakozott volna.) Harmadszor az a gondolat merülhet fel, hogy még ha a kommunizmus vagy az anarchizmus elve nem is található meg benne, akkor is proletár szellemben gyökeredző irodalom. Természetesen nem lehet azt mondani, hogy a második gondolat proletáriródalma nem férhet meg a harmadik gondolat proletáriródalmaival. Ám, ha arról van szó, hogy ha többé-kevésbé is, de új irodalmat szül, annak olyan irodalomnak kell lennie, amit ez a proletárszellem teremtett meg.

A Szumida folyó torkolatánál állva, miközben a vitorlášhajó és az átrakóhajó csatlakozását figyeltem, újból, még erősebben éreznem kellett az „élet költészetét”, mely a mai Japánban semmiféle kifejezést nem kap. Az „élet költészetét” olyan valakinek kell megénekelnie, aki „benne él az életben.” Legalábbis, olyan ember mellett kell élnie, aki „benne él az életben”. Nem feltétlenül nehéz feladat a kommunizmus vagy az

anarchizmus gondolatát belevinni egy alkotásba. De végül is csak a proletárszellem kölcsönözhet ennek a műnek szénhez hasonlóan fekete csillogású, költői fennköltséget. A fiatalon elhunyt Philippe-nek éppen az ilyen szellem volt a sajátja.

Flaubert a *Bovarynében* a burzsoázia tragédiáját rajzolta meg maradéktalanul. De a burzsoáziával szemben álló Flaubert megvetése még nem teszi halhatatlanná a *Bovarynét*. Flaubert tehetsége az, ami a *Bovarynét* halhatatlanná teszi. Philippe a proletárszellemen kívül megedzódott tehetséggel megáldott író. Tehát minden művésznek a tökéletességre törekedve kell előrehaladnia. Minden befejezett mű méspáthoz hasonlatosan ki-kristályosodva válik utódaink örökségévé. Még ha időközben kopik is.

„A vadság hívó hangja”

Amikor korábban egy kiállításon egy Gauguin képet, a „Tahiti nők”-et néztem, úgy éreztem, hogy valamiféle ellenérzést vált ki belőlem. A díszes háttér előtt tömören álló narancssárgás színű nőket nézve, mintha a barbár emberek bőrének illata áradna róluk. Már ettől is meghátráltam, de ezen felül lehetetlen volt, hogy ne érezzek visszatetszést, mert a díszes háttér nem volt összhangban a női alakokkal. A Művészetek Akadémiájának kiállításán látható két Renoir kép bármelyike felülmúlja ezt a Gauguinét. Különösen az a kis női akt mennyivel bájosabban sikerült! – Akkoriban így gondoltam. Ahogy múltak az évek, Gauguin narancssárga asszonyai lassanként legyőztek. Valójában olyan erő ez, mintha a tahiti nők hatalmába kerültem volna. Ráadásul, a francia nők sem veszítették el előttem vonzerejüket. Ha a festmény szépségét fejtegetném, mégis inkább a francia nőket választanám, mint a tahitiakat . . .

Efféle ellentmondást az irodalomban is érzek. Sőt, azt hiszem, hogy a sokféle irodalmi kritika közt is van tahiti iskola, meg francia iskola. Gauguin, legalábbis az a Gauguin, akit én láttam, a narancssárga asszonyban az emberállatok egyikét mutatta be. Sőt, sokkal élesebben mutatta be, mint a realista iskola festői. Egyes irodalomkritikusok, – például Maszamune Hakucsó úr –, általában azt tekintik mércének, hogy a mű kifejezi-e ezen emberállatok egyikét vagy sem. De más kritikusok, – mint például Tanidzaki Dzsuniciró úr –, szerint általában a mérce inkább az emberállatok egyikét magában foglaló festmény szépsége, mint az emberállatok egyike. (Természetesen az irodalomkritikák nem korlátozódnak csupán e kettőre. Kétségtelen, hogy létezik a gyakorlati etikai morál mércéje is, és létezik a társadalmi morál mércéje is. De engem nem nagyon érdekelnek ezek a mércék. Sőt, azt hiszem, az sem különös, ha nem érdekelnek.) Persze, nem mintha feltétlenül ne lehetne összeegyeztetni a tahiti és a francia iskolát. A kettő különbsége, mint minden különbség ezen a földön, homályos. De a két véletet egy időre kiemelve, valahogy körvonalakban el kell ismerni, hogy a kettő közt különbség van.

Az úgynevezett Goethe–Croce–Spingern társulás esztétikája szerint, talán ez a különbség is eltűnik, mint a köd, arra az egy szóra, hogy „kifejezés”. De tény az, hogy egy alkotás létrehozásakor gyakran kerülünk, – illetve kerülök –, útelágazás elé. A klasszikus írók ügyesen egyszerre járták be a két utat. Valószínűleg az lehet az, amiben mi, jelentéktelen emberek nem tudunk felérni hozzájuk. Lehet, hogy Renoir, legalábbis az általam látott Renoir, ilyen tekintetben közelebb áll a klasszikus írókhoz, mint Gauguin. Ennek ellenére, a narancssárga emberállat nősténye mintha valamiképpen magához akarna

vonzani. Vajon csak egyedül engem érint ez a bennünk feltámadó érzés, az úgynevezett „vadság hívó hangja”?

A plasztikus művészetekért rajongó kortársaimhoz hasonlóan, egyike voltam azoknak, akik először mélyedtek el abban a súlyos pátozzal telt Van Goghban. Aztán valamikor érdeklődés ébredett bennem Renoir iránt, aki megvalósította a finomságot. Talán a városi ember mozdult meg ekkor bennem. Ugyanakkor közönyössé váltam az akkori, Renoirt megvető műkedvelők irányzatával szemben. Ennek ellenére, több mint tíz év távlatából nézve, – a ragyogóan tökéletes Renoir valamiképpen még mindig hatással van rám. De Van Gogh ciprusai és napja megint elcsábítanak. Lehetséges, hogy ez más, mint a narancssárga nő csábítása. De az közös bennük, hogy mindkettő valami vonzó dolgon keresztül, hogy úgy mondjam, szépművészeti étvágyat kelt az emberben. Valamin keresztül, ami a lelkünk mélyéről feltörve kifejezést keres. –

Renoir utáni sóvárgásomhoz hasonlóan az irodalmi alkotásokban is a finomságot szeretem. Aki egyszer az „epikurosi kertben” sétált, az nem felejtheti el egykönnyen azt az elbájoló erőt. Különösen mi, városi emberek, bárkinél gyarlóbbak vagyunk ebben a tekintetben. Természetesen nem lehet mondani, hogy a proletáriródlalom hívó hangja ne lett volna hatással rám. De ennél jobban, alapvetően mozgat meg ez a kérdés. Biztos, hogy mindenkinek nehéz tisztává válni. De nem azért, mintha az írók közt, akiket ismerek, ne lenne legalább látszatra ilyen körülmények közt élő ember. Mindig több-kevesebb irigységet éreztem az ilyen emberek iránt . . .

Azt a bélyeget ragasztották rám, hogy az úgynevezett „szépművészeti irányzat”-hoz tartozók egyike vagyok. (Egyedül Japán az a világon, ahol ilyen meghatározás létezik, és ugyanakkor, ahol megvan az a bizonyos légkör, melyben ilyen meghatározás születik.) Én nem azért alkotok műveket, hogy tökéletesítsem a saját személyiségiemet. Nem is azért írom őket, hogy a jelenkori társadalom felépítését megreformáljam. Csupán azért írok, hogy a bennem levő költőt fejlesszem. Valószínűleg azért írok, hogy a költőt és a zsurnalisztát fejlesszem. Így tehát nem mellőzhetem a „vadság hívó hangját” sem.

Egy barátom írásomat olvasva, melyben Mori tanár úr tankái iránti elégedetlenségemet fejeztem ki, bírált azért, mert én túlságosan könyörtelen vagyok Mori tanár úrhoz. Én legalábbis tudomásom szerint, nem táplállok ellenséges érzést Mori tanár úr iránt. Sőt, talán inkább azokhoz tartozom, akik alázatosan tisztelik őt. De kétségtelen az is, hogy az én Mori tanárom iránt irigységet érzek. Mori tanár úr nem olyan író, aki szemellenzőt hord, mint az igáslovak. Ráadásul, mintha csupa akaraterő volna, nem ingott meg egyszer sem. A *Thais*-beli Paphnutius nem istenhez imádkozik, hanem az ember gyerekéhez, a názáreti Jézushoz. Talán azért éreztem mindig úgy, hogy nehezen tudok közel kerülni Mori tanár úrhoz, mert ezt a Paphnutius féle sóhaj érzem magamban.

A Nyugat hívó hangja

Gauguin narancssárga asszonyában a „vadság hívó hangját” érzem. Redon *Fiatat Buddhájában* viszont (Cucsida Bakuszen úr tulajdona?), a Nyugat hívó hangját érzem. Ez a „Nyugat hívó hangja” szintén arra készit, hogy megmozduljak. Tanidzaki Dzsunicsi úr is érzi magában a Kelet és a Nyugat konfliktusát. De lehet, hogy amit én a „Nyugat hívó hangjának” nevezek, illetve amit Tanidzaki úr tart a „Nyugat hívó hang-

jának”, az többé-kevésbé különbözik egymástól. Ezért megpróbáltam leírni azt, amit én érzek a „Nyugat hívó hangjában”.

Mindig a plasztikai művészetekből ered az, ami engem a „Nyugat”-ban hív. Az irodalmi alkotásoknak, – különösen a prózának –, a várákozással ellentétben, ebben a tekintetben nincs ilyen élesen hívó hangja. Ez talán abból fakad, hogy emberállat voltunkban kicsi a különbség Kelet és Nyugat között. (Hogy a legkézenfekvőbb példát említsem, amikor egy orvos megbecstelenít egy lányt, ez a férfi lelkiállapota szempontjából egyáltalán nem különbözik Sergius atyáétól, aki egy paraszt lányával szemben követte el ugyanezt.) Azután talán abból is, hogy a mi nyelvi ismereteink nagyon tökéletlenek az irodalmi mű szépségének megragadásához. Nem mintha mi, vagy legalábbis én ne tudnám éppen megérteni annak az irodalomnak az értelmét, melyet a vöröshajúak alkottak. De azért nem tudom úgy élvezni ezt az irodalmat, mint azokat az írásokat, melyeket őseink írtak, – mint például Boncsó haikuját, melynek minden szótagjára, hangjára, szinte a szájam nyalogatom. Így talán nem véletlen, hogy engem a „Nyugat” a plasztikai művészeteken keresztül hív.

Ennek a „Nyugatnak” a mélyén mindig ott gyökerezik a csodálatos görögség. Ahogy az ókori emberek is mondták, másképp nem lehet megállapítani, hogy a víz hideg-e vagy meleg, csak ha iszunk belőle. A csodálatos görögség is ilyen. Ha a leg-egyszerűbben akarnám megmagyarázni, hogy mi is az a görögség, a Japánban is megtalálható görög kerámiák valamelyikének megtekintését ajánlanám. Vagy azt tanácsolnám, hogy nézzenek meg görög szobrokról készült fényképeket. Műveik szépsége a görög istenek szépsége. Illetve azt is lehet mondani, hogy a szinte fárasztóan érzéki, – már-már kéjes – szépségük valami természetfölötti vonzerőt magába foglaló szépség. Bár a versben is megtalálható ehhez a követ átítató pézsmá illathoz hasonlatos titokzatos szépség. Paul Valéry olvasása közben (azt nem tudom, hogy a vöröshajú kritikus mit mond), véletlenül találkoztam az effajta szépséggel, ami már régen, Baudelaire óta mindig foglalkoztatott. De a korábban említett Redon-festmény az, amely a legközvetlenebbül tárta fel előttem a görögséget . . .

A hellenizmus és a judaizmus közötti gondolati ellentét több vitát kavart. Engem azonban nem nagyon érdekelnek ezek a viták. Csupán úgy hallgatom, mint az utcai beszédet. De mondhatom, hogy ez a görög szépség még számomra is „félelmetes”, aki az ilyenféle kérdésekben laikus vagyok. Én csakis itt, – csupán ebben a görögségben –, érzem a mi Keletünkkel ellentétes „Nyugat hívó hangját”. A nemesek a burzsoáziának teremtettek helyet. A burzsoázia lehet, hogy előbb-utóbb helyet teremt a proletariátusnak. Ennek ellenére biztos, hogy amíg a Nyugat létezik, addig a csodálatos görögség feltétlenül vonzani akar majd minket, illetve leszármazottainkat.

Miközben ezt az eszmefuttatást írom, eszembe jutott az ókori Japánba átkerült asszír hárfá. Lehet, hogy a mi Keletünket a Nyugattal összekötő kapocs a nagy India. De ez a jövő feladata. A Nyugat, – a legnyugatibb görögség –, ma még nem fog kezét a Kelettel. Heine az *Istenek alkonyában* arról írt, hogy a kereszttel elűzött görög istenek a Nyugat távoli vidékein élnek. Vagyis, annak ellenére, hogy távoli vidékeken, valahogy mégis Nyugaton. Talán egy pillanatig sem maradhattak meg a mi Keletünkön. A Nyugat még azután is, hogy felvette a judaizmus keresztiségét, valami a mi Keletünktől idegen vércsoporthoz tartozik. Ennek legnevezetesebb példája talán a pornográfia lehetne. Ők még a testi vágy dolgában is különböznek a mi felfogásunktól.

Egyesek az 1914–15 táján letűnt német expresszionizmusban vélik felfedezni Nyugatukat. Aztán bizonyos emberek, akik Rembrandtban és Balzacban látják Nyugatukat, természetesen szintén sokan vannak. Valóban, Hata Togokicsi úr a rokokó korszak művészetében látja az ő Nyugatát. Én nem mondom, hogy ezek mind nem Nyugatok. De rettegek ezeknek a Nyugatoknak az árnyékában éberen őrködő főnixmadártól, a csodálatos görögségtől. Rettegek? – Vagy lehet, hogy nem rettegek? Miközben furcsa módon ellenszegülünk, mégis lehetetlen, hogy ne érezzük a minket fokozatosan magához láncoló állati delejességet.

Én, ha valami elől eltakarnám a szemem, azt hiszem az ilyenféle „Nyugat hívó hangja” lenne az, ami elől szeretném eltakarni. De nem feltétlenül az én szabad akaratomtól függ, hogy eltakarjam a szemem. Négy-öt nappal ezelőtt egy este Muró Szaiszei úrral és másokkal együtt, szájamban a pipával, miközben a fiatal emberekkel beszélgettem, egy több mint tíz éve elfeledett Baudelaire sor jutott az eszembe. (Ez számomra a kísérleti pszichológia szempontjából is érdekes tény lehetett.) Azután a csodálatos fennköltiséggel telt Redon-festményre gondoltam.

Ez a „Nyugat hívó hangja” valahová magával akar ragadni, ugyanúgy, mint a „vadság hívó hangja”. Boldog volt a *Zarathustra* költője, aki az Apollóval ellenkező Dionüszoszban fedezte fel képmását. Számomra, aki a mai Japánban születtem, elkerülhetetlen, hogy ne érezzem irodalmi téren is a bennem végbemenő többszörös hasadást. Ez is kizárólag rám korlátozódna, – rám, aki mindenben könnyen befolyásolható vagyok? Azon gondolkozom, hogy nem éppen ez a csodálatos görögség akadályozza-e, hogy a legnyugatibb irodalmi alkotásokat japán nyelvünkre lefordítsuk. Azaz, azon töröm a fejem, hogy nem gátolja-e még azt is, hogy pontosan megértsük. (A nyelvi nehézségektől egyelőre eltekintve). A Redon-festmény, – vagy még inkább a „Szalome”(?) című Moreau-kép, mely valamikor egy francia szépművészeti kiállításon jelent meg –, ilyen tekintetben arra készítetett, hogy a Keletet és Nyugatot elválasztó óceánra gondoljak. Ha megfordítanánk ezt a kérdést, azt is természetesnek kell venni, hogy a vöröshajúak nem értik meg a kínai költészetet. Úgy hallottam, hogy a British Museumban dolgozik egy Kelettel foglalkozó tudós. De az ő kínai versfordításai, legalábbis szerintünk, japánok szerint, meg sem közelítik az eredeti mű valódi ízét. Sőt, mi több, bár ő a kínai költészeatről szóló teóriájában a Tang dinasztia költészetének elvetésével, és a Han és Vej dinasztia költészetének felértékelésével az elődök felfogását tépi szét, mi japánok még ebbe sem tudunk könnyen belenyugodni. Picasso új szépséget fedezett fel a néger művészetben. De vajon mikor fedeznek már fel új szépséget a keleti művészetben, például Rjókán^{1 3} kézírásában?

Az irodalom északi pólusa

Az irodalom északi pólusa – azaz, a legirodalmibb irodalom –, csupán lecsendesít bennünket. Kétségtelen, hogy amikor kapcsolatba kerültünk ezekkel a művekkel, nem tehettünk mást, elragadtatást kellett éreznünk. Az irodalomnak, – vagy a szépművészetnek –, ebben rettenetes vonzereje van. Ha az emberek életéből a cselekvés

^{1 3} *Rjókán* (1758–1831): zen buddhista költő

oldalát tartjuk fontosnak, talán azt is lehet mondani, hogy minden művészet alapján véve több-kevesebb olyan erővel rendelkezik, ami kizsigerel minket.

Heine őszintén fejet hajt Goethe költeményei előtt. De mély elégedetlenséget áruel amiatt, hogy a tökéletes Goethe nem ösztönöz minket cselekvésre. Nem tudom olyan egyszerűen felfogni a kérdést, hogy ezt csupán Heine érezte. Heine a *Német romanticizmus mozgalma* egyik fejezetében a szépművészet méhének közelébe férközött. Minden művészet, minél művészbib, annál jobban lecsendesíti (cselekvés) szenvedélyeinket. Aki ennek az erőnek az irányítása alá kerül, az végül nem válhat könnyen Mars gyermekévé. Nem is szólva a hamisítatlanul eredeti szépművészekről, és a bolondokról is, akik nyugodtan tudnak így élni, és boldogok. De sajnos Heine nem találhatta meg ezt a paradicsomot.

Meglehető érdeklődéssel figyelem, hogy a proletariátus több harcosa a művészeteket választja fegyveréül. Ők mindig szabadon bánnak ezzel a fegyverrel. (Természetesen kivéve azokat, akik még Heine szolgájának szintjéig sem jutnak el, e fegyver kezelésében.) De lehet, hogy bizonyos idő alatt ez a fegyver majd lecsendesíti őket. Heine azok közé tartozott, akiket ugyan visszatartott ez a fegyver, mégis éltek vele. Heine néma sóhaja valószínűleg ebben lappang. Én egész testemben érzem ennek a fegyvernek az erejét. Így a bevetését sem úgy fogom fel, mint mások ügyét. Különösen egy általam igen nagyra becsült embertől vártam, hogy, miközben nem felejtkezik meg a művészet eme kizsigerelő erejéről, jól bánjon ezzel a fegyverrel. Ámbár szerencsére úgy történt, ahogy vártam.

Mások talán ezt is csak egy mosollyal intézik el. Erre már felkészültem. Lehet, hogy én felszínesen látom a dolgokat. Ám még ha nem voltam is felszínes, mindenesetre számom tartom egy tíz évvel ezelőtti tapasztalatomat, tudniillik, hogy egy ember szavát a többi nem érti meg könnyen. Én azonban valahogy az átlagos emberekhez hasonulva kezdtem rájönni a művészet kizsigerelő erejének nagyságára. Számomra tehát már ez is nagy dolog. Ahogy Heine mondta, az irodalom északi pólusa nem különbözik az ókori kőszobortól. Mert még ha mosolygok is, mindig csak fagyosan hallok.

Korszak

Néha így gondolkozom. — Biztosan megírta volna valaki más azokat a műveket, amiket én, ha nem születek meg. Tehát inkább egy kor talaján kicsírázott néhány fűszál egyike, mint az én saját művem. Így aztán nem is az én büszkeségem. (Ők valóban olyan műveket írnak, melyeknek megírásához rájuk kellett várni. Természetesen erre egy korszak veti árnyékát.) Valahányszor így gondolkodom, mindig szörnyen kiábrándulok.

A japán irodalom sajátossága

A japán irodalom sajátossága — mindennél inkább az író intim kapcsolata az olvasóval. Hogy ez a sajátosság jó-e vagy rossz, azzal most különöbben nem kívánok foglalkozni.

Naturalizmus

A természet, amikor egy bizonyos kort elérünk, a „tavaszi megújhódást” nyújtja számunkra. Aztán, amikor éhezünk, heves étvágyat ébreszt bennünk. Amikor a harctéren állunk, azt az életöszönt adja, mellyel elkerüljük a golyót. És valahány éves vagy hónapos együttélés után iszonyt kelt bennünk, hogy érintkezzünk ezzel az asszonnyal. Aztán . . .

De a társadalom parancsa nem egyezik a természet parancsával. Sőt, gyakran szemben áll vele. Ha csak ez volna, nem lenne baj. De valami furcsaságot hordozunk magunkban, s ez tagadja a természet parancsát. Tehát minden naturalistának elméletileg a legbaloldalibb oldalon kell állnia. Vagy, a legbaloldalibban túli sötétségben. — Baudelaire *Bárhová csak kívül a világon* című próza-verse egyáltalán nem íróasztal mellett született.

Cocteau szavai

Találóak Cocteau szavai: „A tudomány megtestesülése a művészet.” Csakhogy az én értelmezésem szerint a „tudomány megtestesülésének” nem az az értelme, hogy a „tudománynak testet ad”. Ezt talán egy mesterember is könnyen megcsinálja. A művészetnek magától kell húsában és vérében tartalmazni a tudományt. A különféle tudósok, csupán a művészetben fedezik fel tudományukat. A művészet — a megérzés értéke —, ebben áll.

Félek, hogy Cocteau szavai rossz irányba térítik korunk művészeit. Lehet, hogy minden szépművészeti mestermű ott fejeződik be, hogy „kétszer kettő négy”. De sohasem pusztán azzal kezdődik, hogy „kétszer kettő négy”. Én nem mondom, hogy feltétlenül tartsuk távol a tudományos szellemet. Csak szeretném felhívni a figyelmet arra a paradox tényre, ami abban rejlik, hogy a tudományos szellem fontosnak tartja a költői szellemet.

Két vöröshajú festő

Picasso mindig a várat ostromolja. Azt a várat, melyet csak Jeanne d’Arc tud lerombolni. Lehet, hogy tudja, hogy ez a vár bevehetetlen. De egyedül a kőzár alatt, makacsul egyedül ostromol tovább. Amikor Picassót otthagya Matisse-t nézzük, valószínűleg nem egyedül én érzem, hogy Matisse valahogy könnyedebb, megközelíthetőbb. Tengeren jacht úszik, távolról sem hallani fegyverropogást, nem árad róla lőpor szaga. Csak a rózsaszínű, fehérűcsíkos, háromszögletű vitorlát dagasztja a szél. Én, amikor véletlenül láttam ennek a két embernek a festményét, Picasso iránt együttérzést, és ugyanakkor Matisse iránt rokonszenvet és irigységet éreztem. Laikus szemünknek is feltűnik, hogy Matissel tehetségét jól megedzette a realizmus. Lehet, hogy Matisse realizmussal edzett tehetsége néha a kép díszes hatásában többé-kevésbé széteséshez vezet, annak ellenére, hogy képeinek színes élénkséget kölcsönöz. Ha azt kérdezik tőlem, hogy kit válasszak, Picassót akarom választani. Azt a Picassót, akinek harci sisakján megperzselődött a lófarok és lándzsája kettétört . . .

(Fordította: Varrók Ilona)

Tokióban született, apja tehetős tejesember. A gyerek még nyolc hónapos sem volt, mikor anyja megőrült, s ezért a fiút anyai nagybátyja fogadta örökbe és nevelte. Túlérzékeny, gyenge fizikumú kislány volt, de tanulmányait kitűnően végezte, s már az iskolában elárulta irodalmi tehetségét, *haikut* írt. 1910-ben vizsga nélkül került a tokiói Első Gimnázium humán tagozatára. 1913-ban iratkozott be a tokiói egyetem angol szakára.

Diákkorában Nacume Szószei köréhez kapcsolódott, és Kikuci Hirošival és másokkal együtt az *Új eszméramlat* c. egyetemi folyóirat III. és IV. sorozatát szerkeszti. A IV. sorozatban jelent meg *Orr* (1916) c. novellája, melyet Nacume Szószei megdicsért, s így született meg benne az elhatározás, hogy az irodalommal foglalkozzék.

Pályafutása kezdetén főleg történeti novellákat írt, melyek témáját régi írásokban fedezte fel. Intellektuális stílusával, racionalizmusával, l'art pour l'art ars poeticájával rövidesen igazi korszakot teremt. Később a valóságra is figyelmet fordított, és realista stílusú írásokat is alkotott, majd saját magát hősként rajzoló, több önéletrajzi műve született. Azonban utolsó éveiben már nem tudott alkalmazkodni a kor mozgásához (pl. a proletáriorolom kibontakozása), szkepticizmus, megfoghatatlan nyugtalanság, erős neurózis kerítette hatalmába, félt a megőrüléstől, s mindezekből az öngyilkosságba menekült.

Novellákon kívül sok szép mesét írt, az aforizma és esszé területén is figyelemre méltó műveket alkotott.

Az *Irodalmi, nagyon is irodalmi* folytatásokban, a *Kaidzó* (Újjáalakítás) c. folyóirat 1927. áprilisi–augusztusi számaiban, a *Folytatás, Irodalmi, nagyon is irodalmi az Irodalmi évek* c. folyóirat 1927. júliusi számában jelent meg. Ezeknek a karcolatoknak az indítéka az az irodalmi vita volt, ami az *Újjáalakítás* hasábjain folyt Akutagava és Tanidzaki Dzsunicširó között, aki a meseszöveg fontosságát hangsúlyozta. A fordítás az *Összegyűjtött művek* (Tokió 1968, Csikuma sobó)-ben közreadott szövegből készült.

Jamadzsi Maszanori

ÚT A PROLETÁR REALIZMUSHOZ

1.

Tárgyunk a proletár realizmus, s azt a burzsoá realizmussal való összevetésben kívánjuk megvizsgálni.

Általában mi a realizmus? A művészetelméletben az a realizmus, ami szemben áll az idealizmussal, s miként az, ez is a művésznek a valósággal szemben tanúsított magatartása révén jön létre. Ha a művész eleve valamiféle elképzeléssel lát a valósághoz, s ehhez igazítja, ennek értelmében ábrázolja, az itt születő művészet az idealista művészet. Ezzel ellentétben, ha a művész a valósággal szemben minden a priori, szubjektív elképzelés nélkül igyekszik azt, mint valóságot, tárgyilagosan ábrázolni, akkor realista művészet születik. Így jellegét tekintve az idealista művészet szubjektív, fantáziaszülte, gyakorlatiatlan és absztrakt, a realista művészet pedig tárgyilagos, valóságos, tényleges és konkrét. Ha nagy általánosságban beszélünk, azt mondhatjuk, hogy az idealizmus a hanyatló osztály művészeti magatartása, míg a realizmus a felemelkedő, kibontakozó osztályé.

Az előbbieket a művészet realizmusának általános jegyeit taglalják, s ebben az értelemben azt kell mondanunk, hogy Polükleitosz, Praxitelész, Courbet, Daumier, Monet, Cézanne, Flaubert, Zola, Tolsztoj, Dosztojevszkij vagy Szaikaku és Hirosige¹, mind-mind realisták. Azonban ezeket a realista magatartásokat, melyek kivétel nélkül tárgyilagosak akartak lenni a valósággal szemben, a történelmi valóságban saját koruk társadalmi állapota, s annak az osztálynak sajátosságai határozták meg, melyhez maga a művész tartozott, s ezek a magatartások alakították ki a klasszikus, a feudális és a modern realizmust. Nem foglalkozunk most a klasszikus és a feudális realizmussal, térjünk át egyenest a legutóbbi, a modern realizmus kérdéseire, mely közvetlenül szükséges számunkra. Ezzel egyidejűleg vizsgálódásaink tárgyát az irodalomban határozzuk meg.

Úgy vélhetjük, a modern realizmus, más szóval, a burzsoá realizmus a naturalizmussal együtt jött létre. A naturalista irodalom, mint ismeretes, Franciaországban bontakozott ki a XIX. század hatvanas éveiben, központjában olyan egyéniségekkel, mint Flaubert, a Goncourt testvérek, Zola, Daudet, Maupassant és mások, majd nem sokkal ezután eljutott Németországba, Angliába, Oroszországba, Japánba stb., s a XIX. század második felére (francia, német, angol viszonylatban), valamint a XX. század elejére (Oroszországban, Japánban) az irodalom fő iránya lett. Valamennyi érintett országban úgy látják, hogy az irodalmi naturalizmus a romantika ellenhatásaként bontakozott ki. De semmiképpen sem olyan értelemben vett ellenhatás ez, hogy a naturalizmus azért bonta-

¹ Ihara Szaikaku (1642–1693); író, Andó Hirosige (1797–1858), festő.

kozott volna ki, mert beleuntak a romantikába. Nem hagyhatjuk figyelmen kívül, hogy általában véve a nagy irodalmi irányzatváltások mögött mindig a kor osztályainak szembenállása rejtőzik. Hogy a XIX. század irodalma a romantikáról áttért a naturalizmusra, a mögött is az elbukófélben levő földbirtokos osztály és a felemelkedő modern burzsoázia közt dúló osztályharc húzódott.

A romantika a hanyatló földbirtokos osztály irodalma. Hanyatló osztályok ideológiájának szokása szerint fantáziaszülte, elvont és tradicionális. Ezzel szemben a naturalista irodalom a valósághoz való visszatérést, a konvenciók lerombolását, és az egyéniség felszabadítását választva mottóul jelent meg. Tökéletes összhangban állt ez az akkori, újonnan felemelkedett burzsoázia ideológiájával, s egyben tartalmazta a mindenkori frissen hatalomra jutott osztályok ideológiájának közös vonásait.

Ilyenformán a naturalizmus, mely a modern burzsoázia irodalma, realizmussal indult. Minden újonnan feltört osztály irodalmához hasonlóan arra törekedett, hogy a valóságot valóságként, díszítés nélkül, tárgyilagosan ábrázolja. A burzsoázia történeti korlátai azonban – minden tárgyilagosságra való törekvése ellenére – határokat szabtak ennek a realizmusnak. Mit jelent ez?

Az emberiség történelmében a burzsoázia feladata „az egyén felszabadítása” volt. Természetesen, éppen társadalmi helyzete és életelvei tették egyáltalán képessé arra, hogy végrehajtsa ezt a történelmi feladatát, de ugyanez a társadalmi helyzet, ugyanezek az életelvek szülték individualizmusát is. Valójában pontosan az individualizmus a burzsoázia meghatározó elve mind anyagi, mind szellemi életében.

A naturalista irodalom kiindulópontja is ez az individualizmus: ráadásul a társadalomtól elszakított, különálló egyén. Benne keresték mindazt, ami örök, ugyanakkor tökéletes, s így tett szert „az ember igaz élőlény-természetére”. Ezért számukra az emberi lét rövidesen nem jelentett egyebet, mint az ember ösztönéletét. Következett ez a kortárs biológia és fiziológia fejlődésének hatásából, s azzal áll összhangban, hogy a filozófiában eljutottak a metafizikus materializmushoz. Valóban, sok naturalista író ebből a nézőpontból szemlélt minden emberi életet, s ábrázolta azt. Következésképpen, a társadalmi élet jelenségei, melyek nincsenek közvetlen kapcsolatban az ember ösztönéletével, kívül estek látókörükön. Elegendő, ha itt a naturalista irodalom olyan reprezentatív alkotásaira gondolunk, mint Flaubert *Bovaryné*, Maupassant *Egy asszony élete* vagy Szépfüü, Arcübasev *Szanin* c. műve stb.

Ezekben az alkotásokban az ember egész élete az élőlény igaz természetére, jellemére, öröklődésére stb. redukálódik. Más szóval, az írónak az élet-valóság értelmezésében tanúsított magatartása nélkülöz mindent, ami szociális, és teljességgel individualista. A társadalmi életnek sincs hatalma az egyén fölött, s a társadalmi szervezetnek (organizmus) az egyénre gyakorolt nyomása sem látható. Minden súlypontja az egyén. Ezzel egyidőben témájuk is az ember egyéni életére korlátozódik. Ez az a határ, amin a burzsoá realizmus nem léphetett túl.

Ezen a határon belül azonban az írók igyekeztek mindvégig tárgyilagossá, szubjektum-mentes magatartást tanúsítani.

„Ahogy a biológia az élőlényt vizsgálja, úgy a széppróza is a valósággal kísérletezik, azt boncolja, és beszámol róla” – mondotta Zola. Flaubert is hasonlóképp fogalmaz:

„Mikor az emberrel foglalkozunk, úgy kell eljárunk, akár a masztodonnal vagy krokodillal. Felháborodhatunk azon, hogy egyiknek szarva van, a másiknak meg áll-

kapocscsontja? Megjelöljük ezeket, kitömjük vagy alkoholban üvegbe zárjuk, – ennyi az egész. De ezekkel szemben nem szabad erkölcsi ítéletet táplálni, mert kik is vagytok ti tulajdonképpen, ti, apró varangyosbékák? ”

És valóban, ami ezt illeti, tárgyilagosaak tudtak lenni. De hogy realizmusuk nem volt képes a társadalmat a maga teljességében megrajzolni, annak oka éppen az volt, hogy miközben a természettudós tárgyilagosságát követelték meg maguknak, nem rendelkeztek a társadalomtudós tárgyilagosságával.

2.

Azt látjuk azonban, hogy a modern irodalomban ezzel a realizmussal együtt létezik egy másik realizmus is. Egy olyan realizmus, amit Zola, Hauptmann, Ibsen, Dosztojevszkij egyes művei képviselnek.

Ez a realizmus abban különbözik a Flaubert, Maupassant stb. képviselte realizmustól, hogy nagyjából szociális álláspontra helyezkedik, még ha „végezetül hordoz is individualista nézeteket”, míg az mindvégig az egyénből indul ki, s ott is ér véget. Ahogy az a burzsoázia álláspontját tükrözi, ez inkább a kispolgárét. Alkalmasint nevezhetjük ezt kispolgári realizmusnak.

A kispolgár a kapitalista társadalomban, mint ismeretes, a burzsoázia és a proletariátus közt helyezkedik el, sorsa az, hogy a kapitalizmus fejlődésével egyenes arányban váljék egyre inkább elnyomottá gazdaságilag, politikailag. Ráadásul sem a burzsoázia álláspontjára nem állhat át tisztán, sem a proletariátuséra nem tud aktívan áttérni, s így ideológiailag és viselkedésében minduntalan e két osztály között ingadozik. Következésképpen, a kispolgár gazdaságilag, politikailag hajlamosabb arra, hogy „összhangba hozza” az osztályokat, s ideológiájában, erkölcsében filantrop, az igazság és a humánus hordozója kíván lenni. Társadalmi élete irodalmában is visszatükröződik, s így születik meg az általunk kispolgárinak nevezett realizmus.

Ennek példázására vegyük szemügyre Zola *Germinal*-ját. Ez az érdekfeszítő regény a bányászok munkabeszüntetését ábrázolja, s önmagában az a tény, hogy a témát társadalmi, gazdasági síkon vetette fel, nagy pozitívumnak tekintendő az előbbi Flaubert-, Maupassant- stb. művekkel szemben.

Azonban hiábavaló Zola minden, önmagában helyes igyekezete, hogy a társadalom jelenségeit ne az egyén, hanem a társadalom oldaláról ábrázolja: az író a „középosztály” álláspontján áll, s ez nem tette lehetővé számára a téma helyes, történelmi, tárgyilagossá értelmezését. Zola a bányászsztrájkot nem a forradalmi proletariátus szemszögéből írja le, hanem az osztályok „összebékítésének” nézőpontjából, – a regény azzal fejeződik be, hogy a sztrájk vereséget szenved, s az úgy a reformisták kezébe kerül. Abban nincs semmi kivetnivaló, hogy a munkabeszüntetést –, mely végül is vereséget szenved s reformista kézbe megy át, – úgy ábrázolta, amint történt. Realista írónak ez természetes magatartása kell, hogy legyen. De nem hagyhatjuk figyelmen kívül azt, hogy Zola kispolgári szubjektuma ugyancsak közrejátszott abban, hogy ilyen anyagot választott magának, s ezt úgy írta le, mintha az az osztályok összebékeltetésének győzelme lett volna. Mikor a burzsoá kritika forradalminak nevezte műveit, Zola válaszában ezt tényleg elhárította, mondván, hogy azok „egyáltalán nem forradalmiak, itt az emberbarát apellált az együttérzésre és

igazságra”. Az is vitathatatlan tény, hogy negatív magatartást tanúsított a párizsi kommunál szemben, mely a proletariátus diktatúrájának első kísérlete volt a világban.

Hauptmann drámája, a *Takácsok*, sok tekintetben közös vonásokat mutat a *Germinallal*. Témája ennek is társadalmi, gazdasági, akár a *Germinálé*, s éppúgy a munkások ellenállását ábrázolja a kapitalistákkal szemben. Művészi érték tekintetében is a naturalista irodalom egyik legkiválóbb alkotásának tarthatjuk. Az 1894-es berlini bemutatót követően három év alatt több mint kétszáz előadást ért meg, s hosszú ideig úgy tekintették, mintha véle az európai proletariátusnak bontottak volna zászlót. Tényleg, sok európai városban egy időre betiltották a darab előadását, a cári Oroszországban fordítását is, és Japánban napjainkig sem került színpadra. Mindamellettt itt is világosan felismerhető egy ahhoz hasonló kispolgári álláspont, amit Zola körvonalazott a *Germinálban*.

Először is fel kell figyelniünk a következő tényre: a munka és a tőke közti küzdelem ábrázolására Hauptmann, ahelyett, hogy a modern munkás sztrájkját választotta volna témául, az 1840-es évek mesteremberének munkabeszüntetését választotta. De mi volt a múlt század negyvenes éveinek mesterembere? Nem a modern értelemben vett proletár, hanem kisbirtokos, kispolgári elem, kinek életvitele, ideológiája meglehetősen nagy mértékben hordoz feudális jegyeket. Egyáltalán nem véletlen az sem, hogy éppen ebben a „munkás”-ban kereste drámája témáját Hauptmann, aki maga is a kispolgári ideológia képviselője volt.

S mint az már várható, Hauptmann is ekképp utasította vissza a művét „szocialistának” nevező kritikát:

„Hogy mit akartam én ezzel a drámámmal? Egyáltalán nem azt, hogy a munkásokat lázadásba kergessem, hanem hogy a vállalkozókat meggondolásra bírjam.” A *Takácsok*at követte a *Florian Geyer*, mely a XVI. századi parasztfelkelést írja le, s még egy-két dráma, melyek után a társadalmi motívumok egyszer s mindenkorra eltűntek Hauptmann műveiből.

Úgy vélem, hogy miután erről a két legrepresentatívabb „társadalmi mű”-ről beszéltünk, már nem szükséges Ibsen, Dosztojevszkij vagy mások műveinél megállnunk. Azt hiszem, az olvasó maga is észreveszi a realizmusukban meghúzódó kispolgári álláspontot, – gondolok itt Ibsen *Nórájára*, a *Nép ellenségére*, Dosztojevszkij *Bűn és bűnhődésére* stb., – anélkül, hogy erről itt külön beszéljünk.

Eddig kizárólag az európai irodalomról esett szó, de ha most szemügyre vesszük a mi országunk naturalista irodalmát, itt is, az eddig lazán naturalizmus névvel illetett irodalomban is tisztán kivehető a realizmus két irányzata. Az egyiket Tajama Katai (*Paplan, Lányimádat*), Tokuda Súszei (*Penész, Kimarás*) stb. képviseli, a másikat Simadzaki Tószon² (*Hallgatás megszegése*). Természetesen nem beszélhetünk erről a két irányzatról egymástól teljesen elszakítva; de úgy látszik, kritikusainknak a naturalista irodalomról alkotott eddigi felfogása azért nem kielégítő, mert nem tudták megkülönböztetni a realizmusnak ezt a két válfaját. De erről más alkalommal beszélünk.

²Tajama Katai (1871–1930), író; Tokuda Súszei (1871–1943), író; Simadzaki Tószon (1872–1943), költő, író.

A modern irodalom két realista irányzata után térjünk át a harmadikra, az általunk proletár realizmusnak nevezett realizmus kérdésére, mely a legközvetlenebb kapcsolatban áll velünk. — Milyen magatartást tanúsítson a proletáriró, mikor a valóságot ábrázolja?

A proletárirónak a valósággal szemben mindvégig tárgyilagosnak és reálisnak kell lennie. Szemlélje és ábrázolja a valóságot mindennemű szubjektív elképzeléstől mentesen. Ebben az értelemben realistának *kell* lennie, s ezen túl, mint olyan, aki a felemelkedő osztály álláspontján áll, ő, és csakis ő a jelenkori realizmus egyetlen *lehetséges* utóda. De hát miben különbözik a proletár realizmus a burzsoázia és a kispolgár realizmusától?

A burzsoá realizmus, mint mondtuk, az elvont „ember igaz természetéből” indul ki. A valóságban azonban nincs és nem is létezhet az elvont, s a társadalomtól elszakított „ember”, s végül az is csak absztrakció, s nem a valóság, amit „igaz természetnek” neveznek, ha azt társadalomtól és kortól, egyszóval a környezettől elszakítva vizsgáljuk. Ebben rejlik a burzsoá realista valóság-értelmezésének elégtelensége, és egyben ezek korlátai, mint realistának. Ábrázolni tudták az ember egyéni és ösztönéletét, de nem tudták ezt átfogóan, a társadalmi élet részeként bemutatni. S mikor a helyzet odáig fajult, hogy újra meg újra az „italárus és a rőfösboltbeli eladólány meglátni-és-megszeretni kapcsolatát” kezdték írni, realizmusuk teljesen elvesztette értékét.

A proletárirónak felül kell kerekednie a természettudományi realizmuson, s az individuálissal szemben társadalmi szempontokat kell magáévá tennie. Másképp fogalmazva, ellentétben azzal a felfogással, mely a társadalmi problémákat is az „egyéni igaz természete” akarja visszavezetni, azt a módot kell hangsúlyoznunk, mely az egyéni problémákat is a társadalom szemszögéből elemzi.

Azonban a hasonlóan társadalmi álláspontot képviselő kispolgári író és proletáriró nézőpontja merőben különböző. A kispolgár realista, amint arról is már beszéltünk, az élet valamennyi gondjára valami absztrakt igazság-humánumban keresi a megoldást, s társadalmi álláspontja az osztályok összebékítése. De azt már az elmúlt történelmi változások bebizonyították, hogy a társadalmi fejlődés hajtóereje nem az osztályok összebékítésében van, hanem éppen nyílt vagy lappangó harcukban; ilyenformán, ha az író ebből a szempontból nézi a társadalom kérdéseit, az azt jelenti, hogy saját szubjektív elképzelésein át látja azokat, nem pedig, hogy a társadalmat tárgyilagosan, történelmi fejlődésében vizsgálja. Mint az már várható volt, ennek az álláspontnak a képviselői később, a burzsoázia és a proletariátus osztályharcának fokozódásával kénytelenek voltak áttérni vagy a reakciós burzsoázia, vagy a forradalmi proletariátus oldalára. Ettől kezdve azután már csak a valóságot egészében és a maga fejlődésében látó proletáriró maradt az, aki valóban realista lehetett.

A proletárirónak mindenekelőtt világos, határozott osztályszemléletre kell szert tennie. A világos, határozott osztályszemlélet megszerzése végül is nem más, mint a harci proletariátus álláspontjára helyezkedni. A „Proletárirók Összoroszországi Szövetsége” (VAPP) híres szavaival élve, a proletariátus élvonalának „szemén” át kell nézni ezt a világot, s megrajzolni is. A proletáriró csak úgy lehet igazán realista, ha ezt a szemléletet magáévá teszi, s hangsúlyozza. Mert a harci proletariátuson, a proletár élcsapaton kívül ma nincs más, aki valóságosan, egészében, a maga fejlődésében tudná szemlélni ezt a világot.

Ez a harcos proletár szemlélet azután meghatározza a proletáriró műveinek témáját is. Az író ebből a valóságból kirekeszti mindazt, ami haszontalan és esetleges a proletariátus felszabadítása szempontjából, s azt veszi csak bele, ami ahhoz szükséges és elkerülhetetlen. Így, miként a burzsoá realista művek fő témája az ember – mint élőlény – ösztönelete, a kispolgár realistáé a társadalmi igazság, filantropizmus stb. volt, a proletáriró fő témája a proletariátus osztályharca lesz.

A proletáriró azonban semmiképp sem csupán a harcos proletariátust választja témájául; azzal együtt, hogy munkásokat ábrázolja a parasztokat, kispolgárokat, katonákat, tőkéseket is, az égvilágon mindent és mindenkit, ami csak kapcsolatban van a proletár felszabadításával. Csakhogy ő osztályszemlélete alapján, jelenleg az egyetlen tárgyilagos szemszögből, mutatja be ezeket. Az alapkérdés tehát az író szemlélete, s nem feltétlenül anyaga. – Ami az anyagot illeti, éppen az a kíváncsi, hogy, amennyiben ez a szemlélet engedi, a modern élet valamennyi szféráját foglalja magába. Ezért a mi táborunkban haladéktalanul fel kell számolni azzal a nézettel, mely szerint „csak a harcoló proletár lehet a mű tárgya”.

A fentiekben láttuk, miben különbözik a proletár realizmus a burzsoá realizmustól. Akkor vajon mit örököl a proletáriró a múlt realizmusától? Mi a múlt realizmusától először is a valóság iránti tárgyilagos magatartást örököljük. Ez a tárgyilagosság semmiképp sem jelent valamiféle válogatás nélküli ridegséget a való élettel szemben. És azt sem jelenti, hogy „osztályok feletti” akarna lenni. Olyan magatartást jelent, mely a valóságot, mint valóság, szubjektív elképzelés, szubjektív szépítés nélkül igyekszik ábrázolni. És éppen ez a „hozzaállás” az, ami hazánk proletáriróirodalmából eddig gyakorta hiányzott, ezért kell ezt most különösen hangsúlyoznunk. Ha az eddigi japán proletáriróirodalmat vizsgáljuk, gyakran tapasztaljuk, hogy benne a valóság torzítva, felékesítve jelenik meg, hála az írói szubjektumnak. Azonban ez nem csak hogy nem realista magatartási de egyáltalán nem a kiváló művész sajátja. Nekünk nem az a fontos, hogy a valóságot áthangoljuk, feldíszítsuk szubjektumunk által, hanem, hogy a szubjektumunknak, – a proletariátus osztályszubjektumának – megfelelő dolgokat fedezzünk fel benne. Csak így tehetjük igazán hasznossá irodalmunkat a proletár osztályharc számára.

Először tehát, nézzük a proletár élcsapat „szemével” a világot, másodszor pedig, ábrázoljuk azt szigorú realista magatartással, – ez az egyetlen járható út, mely a proletár realizmushoz vezet.

1928. április 8.

(Fordította: Jamadzsi Maszanori)

Kurahara Korehito (1902–)

Tokióban született. Apja Edinburghban tanult, pedagógus, egy ideig képviselő is volt. Anyja híres orvostudós húga.

Kurahara középiskolás korától tanulmányozta az orosz irodalmat. A tokiói idegennyelvű iskolában orosz nyelvet tanul, tanárával együtt szerkeszti az *Orosz irodalom* c. iskolai folyóirat III. szériáját, több mint húsz számot adnak ki. Itt jelennek meg az orosz szimbolistákról szóló tanulmányai, Puskin-versfordításai stb. Az idegen nyelvű iskola befejeztével, 1925-ben a Szovjetunióba megy, az orosz irodalmat, a marxizmus irodalmát, Lenin, Plehanov stb. műveit tanulmányozta. 1926 őszén tért vissza Japánba.

Hazatérése után nemskára belép a japán proletárirók szövetségébe, s 1927-ben az *Irodalmi front* c. folyóirat munkatársa lesz, ez közli cikkeit, *A mai japán irodalom és a proletariátus* c. stb-t. Hirabajasi Hacunoszukét, Aono Szuékicsit követve, a proletáriróirodalom kritikusaként tűnt fel. A

marxista művészetelmélet és irodalmi alkotások élénk befogadása, fordítása, ismertetése terén tevékenykedik, nagy szerepet játszott a proletár irodalmi mozgalom ugrásszerű kiterjesztésében.

Mikor a NAPFU (japán proletár művészek szövetsége) megalakult, folyóiratában, a *Harci lobogó* első számában jelent meg *Út a proletár realizmushoz* c. cikke. Módszerbeli új utat mutatott. Az 1930-ban megjelent *A NAPFU-művészek új feladata* c. cikkében a kommunista művészetet hangsúlyozta, és a háború előtti proletárirodalom mozgalmának vezető ideológusa lett. Cikkei Kobajasi Takidzsitól kezdve sok kitűnő proletárirót serkentettek az alkotásban.

Kurahara 1929-ben belép az illegális Japán Kommunista Pártba, s 1930-ban illegálisan a Szovjetunióba utazik, ahol novemberben részt vesz a Profintern ötödik kongresszusán, a kulturális neveléssel kapcsolatos tézisek kidolgozásában. A téziseket 1931-ben Japánba vitte, s javasolta az egész japán proletár-kulturális mozgalom szervezeti egységesítését, és megalakította a KOPFU-t (japán proletár kulturális szövetség). Ebben az illegális korszakában írta *Gondolatok a művészeti módszerekről* (1931) c. cikkét, melyben a szovjet dialektikus materializmuson alapuló alkotói módszerét elmélyítve, a japán proletárirodalom elméletének csúcsát alkotja. 1932-ben letartóztatták, a börtönből 1940-ben csak tüdőbaja miatt bocsátották szabadon. Évekig nyomta a betegágyat.

A háború után újra bekapcsolódik az irodalmi életbe. Nakano Sigeharuva Mijamoto Juriko írónővel stb. az Új Japán Irodalom Társaság megalakításától kezdve a demokratikus kulturális mozgalom megszervezésével a proletárirodalom mozgalmának újjászervezésén munkálkodik. Ezzel egyidőben a Japán Kommunista Párt központi bizottságának tagja, a kulturális osztály vezetője lett.

A fordítás a *Művészetelmélet* (Tokió, 1950) c. gyűjteményes kötetben közölt szövegből készült.

Jamadzsi Maszanori

FELJEGYZÉSEK A KRITIKA MODERNSÉGÉRŐL

1.

Kritika és műalkotás egy és ugyanaz. Részint eszmény, melyet hitünk kíván, hogy így legyen, s egyúttal — a konkrét műalkotás felől nézve — szükségszerűen magában foglalja azt a vonatkozást, hogy „ilyennek kell lennie”.

Ennek oka az, hogy az alkotás olyan tevékenység, amely valamiképpen utánozza azt a folyamatot, ahogyan Isten megteremtette a természetet; ebből következően e két tevékenység, bár kétségtelenül azonos fajtájú, nem lehet azonos minőségű. Ha az Isten teremtésének igazsága van, az ember alkotásának őszintesége van. Ha az Isten teremtette természet tökéletessége néma megteltséget és hiánytalanságot mutat, az emberi kéz alkotta mű tökéletessége a logika következetes végigvitelét jelenti és lehet többretegű, de végső soron ezek mindegyike saját megoldással rendelkező pluralitás és egy jelentésvilágbeli tökéletesség. Vagyis első látásra bármilyen tökéletes is egy művészet, tökéletessége mással való összehasonlításából ered és a természettel szemben feltételekkel kötött világot jelent, s csupán arról van szó, hogy ezek a feltételek nem tudatosak.

Ez azért van így, mert a műalkotás világa mindig olyan értékvilág, amely együtt jár a szépség fogalmának korlátozásával, és nem olyan „létezik”-világ, mint a természet, hanem egy olyan világ, melynek „létezni kell”. Ráadásul ez a korlátozás nem abszolút, azaz nem tiszta esztétikai jellegű, hanem relatív, vagyis véletlen körülmények kísérik. A Tenpjó-szobrászat¹ és a görög szobrászat esetében a szépség kategóriája magában foglalja a márvány keménysége és a lakkozott fa törekenysége közötti különbséget. Az irodalmi alkotások a nyelven keresztül jutnak kifejezésre, mely a kort a nemzeti nyelv által szubjektíve feltételekkel köti meg. Lehet, hogy a műalkotásban testet öltött szépségeszmény felől nézve ezek az egyoldalú feltételek esetleges helyet foglalnak el, de ha rájövünk, hogy nélkülük az alkotás nem létezhet e világban, akkor el kell ismernünk, hogy a szépség létezéséhez elengedhetetlenül szükségeseek.

A szépség metafizikájáról régóta folyó viták sokfelé ágaznak el, de abból a szempontból, hogy mindenkit meggyőzzön, Platón idea-tanánál jobb elmélet nincs. Vajon miért? Azért, mert a mennyei harmónia és az erre áhítozó ember tökéletlen igyekezetében rejlő eszmény teljes összhangjáról csaknem mindenre kiterjedően, költői gazdagsággal, termékenységgel beszél. Tehát ami a szépséget illeti, megjelenése bármily fennkölt s akadálytalan, ha kezünkkel megragadjuk, át van itatva az emberi munka verejtékével, s nem más, mint a korlátok közé szorított ember próbálkozása, hogy

¹ Tenpjó-szobrászat: a Tenpjó uralkodói korszak (729–748) virágzó kultúrája a Tang Kína erős hatását mutatja. Buddhista szobrászat, templom-építészet jellemzi.

elemezze-megvalósítsa a legmagasabbrendű gazdagságot. Platón esztétikájának örök vonzereje abban rejlik, hogy miközben az Isten és az ember munkájának különbségét szélsőségesen szembeállítja, ugyanakkor erőteljesen megmagyarázza kettőjük megegyezését az eszmék világában. Továbbá abban is, hogy ráadásul módszeresíti az embernek a szépséggel vívott küzdelmét és megmagyarázza, hogy az alkotásban levő szépség megtervezése mennyire emberi tevékenység által történő utánpótlás. Vagyis az alkotás nem más, mint a mennyi szépség ilyen tevékenység által történő emberi kritikája.

2.

Feltesszük tehát a kérdést, hogy történetileg nézve mi volt régen a kritika? Nem más, mint esztétika. Vagyis a klasszikus korszakban a kritika s az alkotás elvileg egy volt ugyan, gyakorlatilag azonban tökéletes munkamegosztást hajtottak végre és a versírás s a poétika teljesen különálló munkának számított. Ez tágabb értelemben a klasszikus alkotások jellegéről tanúskodik, s a művek tiszta tárgyilagossága nem engedi, hogy a szerző „keze” a legkisebb mértékben is észrevehető legyen – hasonlóan ahhoz, mint amikor az építés alatt felállított állványzatot lebontjuk, s az épület harmonikusan a magasba tör. Másrészt a poétika nem úgy keletkezett, mint ahogyan ez a modern kritika esetében történt, nevezetesen: hogy közismert művekben megjelenő irodalmi jelenségekben kereste eszményképét, hanem mindenképpen olyan esztétikai esszé volt, amely valamilyen metafizikai álmodat magában foglaló eszmény által íródott. Vagyis, ami a klasszikus alkotások tökéletességét illeti, ha a kritikusok képesek is megfejtetni s a benne rejlő emberiség tulajdonságait kézzel megragadni, ahhoz, hogy egyedi erkölcsi és lelki esetek felhasználásával saját egyéni álmukká alakítsák, túlságosan tökéletes-emberi és érzelmeket nélkülöző volt. Ráadásul ez esetben maguknak a kritikusoknak az álmai is túlságosan tiszták voltak, s nem gondoltak olyan részleges irodalmi tevékenységekre, hogy egy szerző vagy mű iránti elvakult ragaszkodásukban saját pszichés álmaikat kiépítsék s az önkifejezés számára hasznossá tegyék. Így, ha a kritikusok nem építettek fel maguknak esztétikai rendszert, művészettörténészek lettek, s a klasszikus műalkotások tökéletes-emberiségében a társadalmi vagy eszmei személyiségkifejezés nyugodt változásait nyíltan, de önmagukat a tárgytól határozottan elválasztva szemlélték. Ennek kifejezett példája Hippolyte Taine.

Ami a költészet és poétika fent említett merev klasszikus szembeállításának megszűnését s a kettő egygyólvadását illeti, valószínűleg Baudelaire volt az előfutár, s nagy hatással voltak rá az irodalmi realizmus erényei és hibái. Egyébként véleményem szerint a realista irodalom lényegét két történelmileg jelentős körülmény határozza meg. Az egyik a tudományos szemlélet hegemoniája, a másik a humanizmus betetőződése.

A tudományosság magától értetődően a legnagyobb dicsőség, amit a XIX. század hozott az emberiségnek és a természet tudományokon alapuló, korszakalkotó jelentőségű meghódítása egyben a racionalizmus gőgjét fejlesztette ki az emberekben. Ennek az irodalomra tett hatása az volt, hogy az emberiséget mérhetőnek tekintették, melynek következtében az a téveszme alakult ki, hogy megfordítva, minden mérhető emberinek tartottak – s ha ez nem volt is így, akkor is gőgöt keltett azokban az irodalmároknak, akik ehhez az irányzathoz tartoztak. Ennek eredményeképpen létrejöhettek ugyan

Zolának vagy Tolsztojnak az emberi életről alkotott nagyszabású távlati képe, de a szabad akaratot, amely ösztönzi, táplálja a mű születését, a tudományos szemlélet eleve elkerülhetetlenül megköti, s emiatt az alkotó lelken, e tökéletes—precíz realizmus nagy épülete előtt megállva, leküzdhetetlen nyugtalanság lesz úrrá. Sőt ez a nyugtalanság, minél jobban felismeri azt, hogy a realizmus kitűnő rendszer, annál inkább észreveszi annak az állapotnak az ellentmondásait, amelyben határozottan érzi az én előtérbe helyezésének jogát, s szembeszegül vele. Ami Leo Szestov kétségbeesését illeti, ő ennek az állapotnak a közvetlen megtestesítője. Mint ahogyan az embert a saját életének hasznára feltalált gép elpusztítja, ugyanúgy ez a realizmus, mindenhatóságával kérkedő pozitívizmusa miatt, az emberiséget kegyetlenül elnyomta és megsemmisítette. E romok között állva, Leo Szestov olyan magatartást tanúsít, amely kétségbe vonja az élet és alkotás elméletének újra megindulását.

Ezután feltesszük azt a kérdést, hogy tulajdonképpen mit jelent a realista irodalomban jelenlevő humanizmus? Általában a realista irodalomban megjelenő emberiség kutatását illetően, annak eredményei túlságosan közvetlenül ötlenek szemünkbe, s ezért kezdettől fogva elhisszük, hogy ez az irodalom egyetlen helyes útja, de éppen ez a humanizmus a reneszánszban megjelenő emberiség önkéntes újjászületés-szellemének utolsó tökéletessé vált formája. Tehát, ha összehasonlítjuk azokkal az irodalmakkal, amelyek, mint például hazánk hagyományos irodalma, a természetet tekintik központi tárgyuknak, azt mondhatjuk, hogy még a rendkívül emberinek látszó realista irodalom is végső soron olyan humanizmuson alapuló idealista irodalom, mely az emberiség mérhetőségét előfeltételnek tekinti.

A realista irodalomra vonatkozó eme felfedezést a XIX. század önmagához hű irodalmárai egyöntetűen átérzik, s itt tör fel az ún. századvégi szkepticizmus szelleme, amely e hatalmas rendszerrel szembehelyezkedik. Elméletem szerint e szkepticista szellem a század végétől e századig terjedő időszak irodalmának kritikai színezetét kölcsönzött, s ennek eredményeképpen az alkotás pszichikai munkájához általában egyfajta kritikai tendenciát adott. A továbbiakban erről a szkepszisről szeretnék egy kicsit beszélni.

3.

Habár mindez így igaz, sohasem keletkezik véletlenül az a forma, amely valamely kor szellemét irányítja. Például a XIX. századi társadalomban nem véletlenül fedezték fel a realizmust mint módszert. A lét határozza meg a módszert. Következésképpen ez esetben a lét és a módszer között egyfajta egyensúly van és amíg ez fel nem borul, addig a kifejezés tökéletes. Ebben rejlik a XIX. század kultúrájának sajátossága, de e kor szellemének olyan jellege volt, amelyet e pozitívizmus a legmohóbb módon felemésztett, és amelyben formája a legszilárdabban visszatükröződött.

De az új felfedezésen alapuló módszer rövid időn belül szükségszerűen standardizálódik. A módszer elveszíti azt a képességét, hogy a valóságot szabadon felszippantsa és feldolgozza, s azt csak előre kialakított elvek segítségével próbálja megítélni. A XIX. századi valóság túlnő a XIX. századi realizmuson — az önmagában még nem lenne baj, de most megfordítva megpróbál bosszút állni az eddig meghódított állapoton. Amit a realizmus most csodálkozva észrevesz, az nem a valóság megragadásának tökéletlensége. A

valóságot általánosságban megragadja, de minél jobban kézben tartja, a valóságban levő valami finom reakciót mutat s annak struktúráját annál jobban összezavarja. Ez esetben minél tökéletesebb és pozitívabb a realizmus, annál nyilvánvalóbbá válik a valóság zűrzavara, így lázadása és bosszúja annál teljesebb lesz. A szkepticizmus ennek az állapotnak a kifejezője.

Következésképp, amikor a XIX. századi valóság és az említett realizmus egyensúlya felbillen, ez a szkepticizmus jön létre, s nem arról van szó, hogy mind a lét, mind a módszer külön-külön zsákutcába jut és összezavarodik. Például Flaubert Bovarynéja nagyrészt dekadens egyéniség. A regény azonban a legkevésbé sem zavaros. Lehet úgy is magyarázni, hogy Bovaryné nem egyszerűen dekadens, hanem egy új erkölcsiség első áldozata. De ez az erkölcsi szigorúság semmiképp sem Flaubert emberi szigorúsága, hanem írói módszerre, más szóval realizmusának szilárdsága. Ilyen esetben bármilyen dekadens is a mű arculata, egyáltalán nincs benne az a szkepticizmus, amelyről beszélek. Ez az oka annak, hogy ez a regény a XIX. századi realista irodalom csúcsát mutató reprezentáns mestermű.

Azt mondtuk, hogy a szkepticizmus a pozitívizmusnak a reakciója, de mivel a pozitívizmus a tudományos és a művészi megismerés mindenféle formáját irányítja és a valóságot s az embert egyfajta anyagi rendszerbe helyezi át, így az erre való reakció sem lehet semmiképpen az érzékekhez vagy az ösztönökhöz való visszatérés, hanem ugyancsak intellektuális dolog, és azt jelenti, hogy e megismerőképeség mindenhatóságával kérkedve intellektuális gőg rabja lesz. Ennek eredményeképpen, mikor a századvégi ember szembenéz a természet szépségével és nagyságával, ahelyett, hogy meghódítaná vagy tanulna tőle, már-már sajátjának érzi, és rugalmassága s érzéketlensége miatt saját magát sebz meg. Minderre példa Baudelaire, aki így énekelt:

„A tenger mozdulatlansága ingerel” vagy Wilde, aki elutasítólag így nyilatkozott: „A természet utánozza a művészetet”. Számukra a természet az a valami, amelyben benne élnek, s meg sem próbálják maguk elé állítani és lemásolni. A természet szépsége maradéktalanul kitölti esztétikai felfogásukat. Ha van olyan dolog, amit megalkotnak, akkor annak jellege attól függ, hogy esztétikai felfogásuk mennyire remeg együtt az élet lélegzetvételével. A természet tökéletes, de a halált jelenti, s a szépség csupán emberi kéz alkotása. Ha ez így van, akkor az emberi alkotás az intellektus lírája, s a kritikához válik hasonlóvá.

Ebből következően az ő szellemük egyenlő egy intellektuális mindenhatóságtól megittasodott nihillel. Mi több, ez nem csupán a bennük felhalmozott tudás súlya alatt görnyedő restség, hanem az értelem rendjén belül egy tökéletes, harmonikus világkép felismerése és az ezzel szemben fellépő csömör érzete. Ennek az az oka, hogy e világkép, jóllehet mindennapi életünk szerkezetét pontosan vissza tudja tükrözni, az e fölötti létezés titkairól semmit sem árul el; ráadásul ez az értelem működésére visszahatva élesen kivetíti az ego csömörét. A pozitívizmus az általa kialakított világkép tökéletessége miatt azt fedezi fel, hogy ennek minden egyes része gépies, mindennapos jelenség. A XIX. századi szkepticizmus az ezzel szemben kialakult csömört fejezi ki, és mindig a minden-napiság elleni lázadás formáját ölti magára.

Ily módon a XIX. századi szkepticizmus a kor szülötteként, sőt a kor szellemét érzékenyen magán viselő előfutárként, áldozatként jelent meg, s inkább lelkiismeretes, haladó, semmint menekülő jellegű lét. Összefoglalva a fentieket, miközben tökéletesen

áthatotta a pozitívizmus, a szkepticizmus nem tudta megtalálni saját kifejezési módját, s abban akart új kifejezési módot találni a maga számára, ahol saját léte egy ilyen rendszerrel összefonódott. Ebből következik a kritikai irodalom alakulása.

4.

A következőkben az lesz a probléma, hogy milyen az a kritikai irodalom, amely ebből a szellemből jön létre. Hogy ezt megvilágítsam, abból indulok ki, hogyan változott a kritika e XIX. század végi szellemi átalakulás előtt és után. Bár ez a szkepticizmusra vonatkozó eddigi magyarázat átfedését jelenti, ennek ellenére, többletmunkát nem sajnálva, megpróbálom újra előlről megtenni. Ezt azért teszem, mert önmagában ez is kimeríti érvelésem fő mondanivalóját.

Milyen volt a kritika világának formája eredetileg? Egyszerűen fogalmazva: ez a műben megvalósított valóság racionalizálása és eszmévé alakítása, és nem más, mint a változó irodalmi képek általa történő kategóriákba merevítése és univerzálisan láthatóvá tétele. E racionalista idealizmusnak is nevezhető forma uralta a kritikát a múlt századig, és Taine, Sainte-Beuve, Brandes és a többi nagy mester fellépése tetőzte be.

Pontosan e mesterek tevékenysége felel meg a nagy realista regényírók munkájának, de megjelent egy irányzat, amely a kritikában is ezzel szemben állva nem kedvelte a valóság racionális szemszögből történő alakításának egyhangúságát és önnön lelkére kivetített képének folyamatossága által kísérelte meg annak mélyebb egyediségét és közvetlen jelentését felfogni. Az alkotásnál is finomabb emberiesség struktúrájának nyomon követésével megpróbálták az eszméket megvalósítani s ezáltal új irodalmat teremteni. Ez a kritikának azon vonulata, amely Poe-nál és Baudelaire-nél kezdődött, Gourmont és France pszichikai világán keresztül folytatódott s Gide-ig és Valéry-ig elérkezve vált tökéletessé.

Az alkotáshoz hasonlóan a kritika formája sem véletlenül keletkezik, hanem a tárgy határozza meg. Az is, hogy a kritika alapelvét először a racionalizmus biztosította, azért volt, mert a tárgy statikus volt, s ezt racionalista módon meg lehetett magyarázni. Azonban, miként az előzőekben elmondtuk, az irodalmi valóság fokozatosan megváltozott, s azok, akik a létnek csak formáját rajzolták meg, magának a létnek jelentését kezdték keresni, azok pedig, akik a tájat korábban kizárólag lemásolták, saját festő-egyéniességük bevonásával próbáltak alkotni. Ily módon az irodalom világa háromdimenzióssá vált, ezért a kritika sem boldogult többé a monista racionalizmussal. Nem volt már elég, hogy a kritika csupán a valóságban levő alapelvet absztrahálja, hanem egyidejűleg önmagával szemben is kritikussá kellett válnia.

Így a kritikus funkciója megváltozott. Eddig a valóságot csak mint létezőt rendezte-rendszerezte, de most már a valóság létezésének a lehetőségét kellett kutatnia és megvilágítania. Ez esetben a kritikában levő racionalizmusnak nem a valóság formáit, hanem magának az életnek a logikáját kell megmagyaráznia. Azaz, saját életének racionalitását keresztül kell mérnie a valóság racionalitását. Így a kritikus közvetlenül is részt vett az élet létrehozásának világában, sőt, minél sokrétűbbé vált az irodalom a kritika pszichológiai közvetlen lényegre törésének köszönhetően, az általában vett regényírók annál inkább egy-síkú történet-írókhoz hasonló helyzetbe kerültek. Ezzel lett biztosítva a kritika alkotó

jellege, s azok a kritikusok, akik eddig fejbőlöntő jánosok módjára követték a szerzőket s az általuk felépített mesterséges világban játszadoztak, most már maguk is sütkérezhettek a nap fényében és foglalkozhattak az élet logikájával. Vagyis eddig a kritikusok ideálja a „Mű” volt, most pedig a „Természet” lett, s a kritikusok racionalizmusát közvetlenül az élet racionalitása biztosította.

Így Baudelaire például azért volt nagy kritikus, mert a versírás és a kritika nála ugyanabból az alapelvől fakadt –, ennek pedig az volt az oka, hogy kritikájában éppen olyan szellem érvényesült, mint *A romlás virágai* című verseskötetének alkotói elve, és olyan gőg és tisztaság uralkodott benne, amely az abszolútum elkapkodott kutatásának, a saját életerkölcseiből minden szentimentális dolgot száműzni akaró dandyizmusnak, a valóságot a szimbólummal, e paradox kifejezéssel megragadni akaró heves vízióknak egyé-olvasásából és megszilárdulásából keletkezett és még a művészi alkotóműhelyében folyó szellemi munkába is bele akart avatkozni. Azért volt az ő kritikája annyira konok és tévedhetetlen, mert mintha önmagával szemben állna, mindig a maga tisztátalanságát megjavító tisztasággal fogott a munkához. Ez a kritika éppen az ő ingerült, életundort tükröző verseihez hasonló lelkiállapotban keletkezett szavakat jelenti, s valószínűleg ha ezek nem a vers vagy a kritika valamelyikéhez hasonló metszően éles kifejezések lennének, más prózában nem lehetett volna kifejezni őket. Általa a kritika nem a világot magyarázta meg az eszmék segítségével, hanem az eszmék jelentését kereste, kutatta az ego s a természet rendszerén belül.

Így a modern kritika nem racionális, önelemző, eszmei dolgokat jelent, hanem ilyen szavakkal szemben álló intuitív, szimbolikus, változó dolog, és olyan előítéletmentes szellemmel egyenlő, amely a jelenségek összekuszálódásában tévedhetetlenül, világosan fel tudja fedezni az igazi értelmet. Valójában egy olyan korban, mint a mai, egy ártalmatlan, hibátlan alkotás létrehozásánál fontosabb és egy mélyebb valósággal érintkezni képesebb dolog egy ilyen szellem nevelése.

Amikor a valóságra vonatkozó már meglevő rendszer összeomlik, magától értetődően a „természet” az, amelyben az ember a legjobban megbízik. Csakhogy ilyen esetben a természet általában a legkevesebb támaszt sem nyújtja. Ekkor azonban megjelenik egy csodálatos alkalmazkodási ösztön, és az ember közelelről szemléli a természetet, mint saját eszméjének, ill. létezésének közvetlen eredeti formáját. Ily módon az egyszerű, primitív természet és a lételmélet összekeveredése miatt túlságosan érzékenyen működő ego között megindul egy közvetlen kölcsönös áramlás. Ha ez így lesz, lehetségessé válik bármilyen valóság végső létezési formájában történő megragadása és az öntudat-elmélet erre való visszatükröztetése. Vagyis, amikor az ego megismeri az utolsó szegénység állapotát, csak a valóságban levő legvégsőbb értéket tudja megmérni. Ráadásul ha az ego egyszer megismeri ezt az állapotot, olyan örömet érez, amely a dolgok végtelen párhuzamosai metszéspontjának megismeréséből származik, s nem akar tőle elszakadni. És unja a racionalizmus körülményeskedését s érzi a valóság sok formájára vonatkozó kutatások hiábavalóságát. Ennek az az oka, hogy a valóság felbomlik sok-sok alkotóelemére és érzi azt a szabadságot, hogy mindez a kezében van. Vajon nem éppen ez az alkotás titka?

Például amikor Arthur Rimbaud prózaverseit olvassuk, olyan érzésünk támad, mint-ha rendkívül tiszta érzéssel csupasz ego-jának bőrét nyíltan feltárva hátára feküdne, és fölötte tiszta áradathoz hasonlóan a valóság minden jelensége akadálytalanul továbbhullámszana s bőrét tisztán mosná. Ekkor a költő előítéletektől mentesen, mondhatnánk, inkább passzívvá válik, s csaknem egy saját tudatában is összefüggéstelennek látszó üres állapotban van —, csupán az élesre csiszolt érzés ragad meg őszintén és hevesen egy-egy lelki jelenséget, s nyelvi képeit egymás mellé sorakoztatja. Ráadásul e művek a csecsemők békés, nyugodt álmaihoz hasonló dolgokat szövegetnek, s ugyanakkor egy burzsoá iránti gyűlölettel teli, kíméletlen társadalombírálatot tartalmaznak. Ami a „burzsoá” kifejezést illeti, nem a XIX. századi racionalizmus szülte társadalmi jelenséget jelenti, hanem a szokások saját maga számára szinte nem is tudatosan kimondott megátalkozását. S mégis kiváló kritika, amelyet, ha úgy vesszük, Franciaország vagy Európa sorsa megjövendölésének is nevezhetjük. Azért is lehetséges az ilyesmi, mert az alkotás útja nem annyira a tárgy s a módszer tisztasága, hanem a lelki jelenségek tisztasága felé fordult, és szabad képzettársításban kezdte megrajzolni a költői ego és a külvilág szennységének szembeállítását.

Továbbá, ami az alkotást illeti, többé-kevésbé az ego-t ábrázolja, de Gide regényeinek esetében a leírt dolgokon belül megjelenik az ábrázoló költő általános sorsa, s ez összekapcsolódik az alkotás prométheuszi ambíciójával, korlátaival s lírájával. Végül az önkritika funkcióját hűségesen kimeríti, de a hatás–ellenhatás konfliktusában a végén olyan erővé válik, amely megfelel a megelőzésről, s az a sajnálatos érzésünk támad, hogy megáll s egy helyben topog. Ez az én szembevető benyomásom, de olvassák el kétszer Gide lírai regényeit. A legtöbb ilyen szintű mesterműben minduntalan felbukkannak újra felfedezendő dolgok, de Gide regényeit olvasva ugyanazt az ügyefogyottságot érezzük, mint amikor egy filmet másodszor is megtekintve egy jöttányi eltérést sem tapasztalunk. Ez kétségtelenül jó példa arra, hogy a kritika hatása helyettesíti az alkotás hatását.

Valéry kritikája olyan, mintha éppen a Rimbaud-nál található gyermeki naivitást a maga következetes, tiszta descartes-i racionalizmusával helyettesítette volna. Nehezen érthetősége és műveinek kis száma tisztaságának bizonyítéka, és következtetéseinek merészsége, próféciáinak pontossága jól megedzett költői ego-ja elaszticitásának és egzakt-ságának adománya. Az ember az európai kultúra fejlődési irányáról szóló értekezését óvatos pozitívista gondolkodással követi nyomon. Se amikor magam tettem meg ugyanezt, olyan kitérő nélküli előre rögzített útként követtem végig, mint egy írásos kifejezésben megfogalmazott matematikai képletet. S az ő versei azok, amelyek ezt az utat tisztán módszeresítették. Vagyis számára a vers csupán forma, a kritika pedig ennek konkrét tartalma.

Egyszóval ők hárman: Rimbaud, Gide és Valéry olyan költők, akik már elvesztették a kritika és az alkotás határát, vagy pedig funkcióját ellenkezőjére fordították. Ráadásul ennek egyáltalán nem az volt az oka, hogy a valóság össze-zavarodott, vagy az írók kimerültek volna, hanem ez a kor előrehaladásának és az irodalom fejlődési irányának kölcsönhatásából született szükségszerű út volt. S mégis, ha végül még mindig azt állítjuk, hogy a kor mozgásiránya a kaosz útját követi, akkor azt

mondhatjuk, hogy éppen azért, mert ilyen a kor, az irodalom igazi, eredeti alakját és a módszer tisztaságát keresve szükségszerűen kritikai irányt vett fel. Mivel a jelenkor a múlt századtól kapott örökségnek bőségében van, vajon nem mondhatjuk-e, hogy a művészet inkább válogat, semmint alkot? Továbbá, ha a jelenkor olyan kor lenne, amely a múlt századi tudományosság hatalmas produktív erejét átörökölte, és amelyben termékeinek felhalmozódása magától keresi a stabilitást és ingadozik, akkor a kultúrának nem az-e a szerepe, hogy olyan módszert adjon, amely nem annyira a létrehozó, mint inkább a létrehozott dolgok megoldását mutatja?

A mai kritikai igények erőssége ilyenekből fakad. Ami a kritikával szemben támasztott követelményeket illeti, mint már elmondtam, az ilyen kultúra lényegéből fakadó szükségszerű tendenciákon kívül elvárjuk hatékonyságát azért, hogy a művészet differenciálódására felkészüljön. Ez azt jelenti, hogy a mai művészet kritikai funkciót követel, mivel a XIX. századi művészet, bármilyen legyen is tartalma, formai tekintetben mindenképpen nagy s méghozzá egyelőre következetes és tökéletes, és következésképpen az utána következő művészetek gyakran jelentéktelenné, ha nem is a rossz értelemben vett századvégi jelentéktelenné, mégis mellékessé, részlegessé váltak. Ezenkívül természetesen megjelentek olyanok, akik nemcsak a kívülről jövő kritikai hatást követelik meg, hanem a magukban működő, az eddigi tökéletes nagy művészetet kritizáló hatást, saját maguk alkotói elméleteként alkalmazzák.

Például megjelenik Balzac, a nagy író. És megjelenik Csehov, a finom, kiváló író. Ezzel szemben, amikor feltűnik Jean Cocteau vagy Ibusze Maszudzsi, e modern írók nem alkotnak teljesen függetlenül az előbbiektől. E két író jól tudja, miért voltak nagy írók azok, és ezzel a tudattal azok alapján állva annak egy funkciójára alapozott „gag”-et állítanak elő s alakítják alkotói impulzusukká. Különösen Csehovot és Ibusze Maszudzsit hasonlítsák össze. Azoknak a jellemeknek, amelyeket ábrázolni akarnak, valóban vannak hasonló vonásaik. Csehov maga ezt humoros történeteszerű elbeszélésekben valósítja meg, de ami Ibuszét illeti, első olvasásra nyilvánvaló, hogy ő az olvasók élvezetét irodalmi leírásokkal vezeti rá arra az okra, hogy miért humoros történetek ezek. Ez tehát azt jelenti, hogy Ibusze maga a Csehov-féle irodalmi hatás kiváló értékelője és élvezője, s értékelési elmélete révén az olvasók élvezőképességét irányítja. Ha így gondolkozunk, nem szükséges szót vesztegetnünk arra, hogy e módszer maga már a kritika módszere.

Továbbá megjelent Cézanne és miután az impresszionista iskola általi látásmód tudományos kutatásainak alapján feltárta a tárgyak alakjára, fény- és árnyoldalára vonatkozó valamennyi titkot, mi volt az, amit az utána következő nagy képzőművész, Picasso tett? Ez az alaknak és a felületnek további, részletesebb elemzése volt, s ennek szintetikus biztosítékát Cézanne-ra alapozta, vagy Cézanne módszerének titkai még magasabb fokú képzőművészeti kifejezésekkel való megmagyarázására. Cézanne impresszionista módszerével alkotott optikai valóságát a végsőkéig bebizonyítja, sőt elvégzi a klasszikus szigorúság belőle történő absztrahálásának munkáját is. Most nem arról van szó, hogy Cézanne és Picasso közül ki volt a tudatosabb művész. Csúpan arra utalok, hogy a megformálás alapelvét összességében Cézanne alkotta meg és vitte tökélyre, ezzel szemben ami Picassót illeti, ez alapelv értelmezését alapul véve bizonyosságát adja, hogyan működik az ő optikai zsenialitása.

Ami az ilyen jelenségeket illeti, a XIX. és a XX. század művészeiből bármennyi példát kiragadhatunk, ha akarunk. De a példákat mellőzve a továbbiakban, végső következtetésként, ezt a viszonyt még a művészet általánosságára kiterjesztve próbáljuk megvilágítani.

6.

Véleményem szerint a modern művészet a reneszánszsal kezdődik és a XIX. századi realizmussal végződik, de bár úgy mondjuk, hogy e reneszánsz igazi arculata a középkor szépség iránti elnyomott vágyakozásának felszabadítása és annak a ragyogó természet s a nap fénye alá való helyezése, ez nem feltétlenül az egyszerű, naiv művész szemlélete és a meztelen természet szembenállását jelenti, hanem közvetítőként a görög természet-szemlélet állott. Az, hogy a reneszánsz emberei a görögökön keresztül szemlélték a természetet, történelmi körülményeken alapul, de ugyanakkor megszabja az ember széperzékeének kategóriáit. Vagyis azt szeretném mondani, hogy még a reneszánsz emberei sem alkottak természeti szépet, hanem azt kritizálták a görög művészetben.

Ez egyáltalán nem az én különcködő megfogalmazásom. Az, hogy a reneszánsz nem a természet és az ember megteremtése, hanem azok újrafelfedezése, egyrészt a protestáns világképhez kapcsolódik, másrészt a következő néhány századon keresztül az emberi újjáépítés művészi impulzusának alapját képezi. Amennyiben hiányzik az emberi újjáépítés lehetőségébe vetett önbizalom és az a perspektíva, hogy annak módszere nem téves, nem lehetséges a realista irodalom iránti szenvedély, mely a humanizmuson alapulva az ember tökéletes alakját irodalmilag újra megjeleníti.

Ily módon létrejön egy olyan tendenciájú művészet, amely, bár első látásra e módszer reakciójának tűnik, valójában annak meghosszabbítása: a természettel szembeni bizalmatlanság, a mesterséges emberi világ dicsőítése. Megjelenik az a művész, aki olyannyira istenítette a természetet, végül pedig érzéketlen marad iránta! Az, hogy Baudelaire ingerült lett a tenger mozdulatlanságának láttán, azt jelenti, hogy megunta érzéketlenségét, megszánta erőtlenségét. Wilde ezt mondja: – Amit a művészet kinyilatkoztat nekünk, az a természet különös nyersesége, rendkívüli egyhangúsága, abszolút befejezetlen állapota. A művészet a mi büszke tiltakozásunk, bátor kísérletezésünk, hogy megpróbáljuk megmutatni a természet megfelelő helyét. A természet végtelen sokrétősége nem más, mint mitológia. Ilyesmit a természetben nem lehet felfedezni. Ez a természetet szemlélő ember képzeletében, ábrándjaiban, művelt vakságában lakozik. –

Ily módon a modern művészet, amely abból az elhatározásból indult ki, hogy hű lesz a természethez, végül is odáig jutott, hogy látszólag ellentmondásba került vele. Olyan helyzet alakult ki, hogy a természet tökéletességének és az emberi kéz alkotta mű egysíkúságának szembeállítás, amelyről írásom elején beszéltem, az előbbi az utóbbival tökéletesen elfedte és azzal helyet cserélt. Azonban helytelen volna ebben csak a művészek gögjét és érzelmi túltengését látni. Alkotásukban az esztétikai tudat forgása, mondhatnánk, az eszmék által, végül az élvező és bíráló képesség programja szerint, bőbeszédű meggyőzőképességet magában hordva kezdett működni. Éppen ez a bőbeszédűség az a bizonyíték, mely nemcsak a szépségnek az ihleten alapuló alkotóképességét, hanem a priori egyfajta kritikai érzéken alapuló nyelv által annak létét hangoztatja.

Végső soron az alkotás és a kritika a művészetben levő valóság igazolása céljából keletkező, az ok-okozati viszonyt éppen megfordító bizonyítás. S amennyiben a művészeti valóság, vagyis a szépség igazi arca „létezni kell” dologként csak változó alakban létezik, úgy ami e két dolgot illeti, gyakorlatilag bármelyiket is vesszük, nem létezhetnek önálló alakban és olyanoknak kell tekintenünk, amelyek egymással szemben állnak, de egy funkciót töltenek be. Egyébként, hogy e két dolog ok-okozati összefüggését megvilágítsam, éppen az imént említett Wilde szavaiból kaptam ösztönzést, és nem jut eszembe jobb magyarázat, mint hogy a szóban forgó híres paradoxont („A természet utánozza a művészetet”) elferdítsem és vele szembeállítsam.

A természet utánozza a művészetet. — Ez a kritika helyzete. Vagyis ez azért van, mert a kritika arról a hatásról beszél, hogy a művészet által létrehozott esztétikai formák természetszemléletünket megcsínesítik.

A művészet utánozza a természetet. — Ez az alkotás helyzete. Vagyis az alkotás olyan forma, amely a természetet mint nyersanyagot maga elé állítva változatlan állapotában lemásolja.

S az, hogy Wilde különösen az iménti paradoxont hangsúlyozza, nem csupán azért van, hogy a kritikának a modern művészetben levő túlsúlyát megmagyarázza, hanem azért is, mert ezzel esztéticizmusának ürügyén világosan fel lehet hívni a figyelmet a művészeti tevékenység legmagasabb igazságával kapcsolatban erre a körülményre, amelyről hajlamosak vagyunk megfélekedni.

1940. augusztus

(Fordította: Janó István)

Kavakami Tecutaró (1902–)

A déli Kjúsú szigetén, Nagaszakiban született, jómódú családban, apja nagy tengerhajózási vállalatnál dolgozott.

1926-ban fejezte be tanulmányait a tokiói egyetem közgazdasági karán. Diákkorában sokat foglalkozott zenével. Kobajasi Hideoval, a későbbi kritikussal együtt járt középiskolába, tőle tanult franciául, s vele való kapcsolata révén a *Selyemhernyó* c. folyóirat zenei rovatába írogat. Az egyetem elvégzése után kezd irodalmi kritikákat írni, és 1932-ben megjelenik első gyűjteményes kötete *Természet és vegyítetlenség* címen, elismert kritikus lesz. Szimbolista irodalmi nézeteken alapuló kritikai tevékenységet fejt ki. Kobajasi Hideoval együtt fontos szerepet játszott a modern kritika műfajának megteremtésében, mint az artisztikus irányzat kritikusa. 1934-ben lefordítja Sesztov *A tragédia filozófiája*, *Dosztojevszkij és Nietzsche* c. tanulmányát, ezzel indul a sesztovi nyugtalanság vitája és divatbajotte Japánban. 1936-tól az *Irodalmi világ* c. folyóirat munkatársa lesz, és szerkesztésében is részt vesz. A háború idején a „nemzetet szolgáló irodalmi társaság” kritikai osztályának vezetője.

1962-ben a japán művészeti akadémia tagjai sorába választja. Számos irodalomkritikai írásán kívül Gide, Verlaine fordításai, valamint zenei kritikái jelentek meg.

Az itt közölt fordítás a *Modern irodalom* (Nippon gendai bungaku dzensú) sorozat 92. kötetében (Tokió 1964, 'Káldansa) kiadott szövegéből készült.

Jamadzsi Maszanori

A MODERN JAPÁN IRODALOM ÉS AZ IRODALMI IRÁNYZATOK

A japán irodalomtörténeti kutatásokban általában az utóbbi mintegy száz év irodalmát tekintik modern irodalomnak, vagyis 1868-tól, az új Meidzsi kormány beindulásától kezdődő időszakot.

Ennek a több mint százéves japán modernizálásnak a folyamata, amely egyben Japán európaizálását is jelenti – szemben az addigi történetileg meghatározó kínai műveltséggel és buddhizmussal, – röviden úgy jellemezhető, hogy ez a kapitalista gazdasági rendszeren alapuló polgári társadalom kialakulásának, fejlődésének időszaka, a maga minden kitérőjével. De a modern japán irodalom kialakulása és fejlődése is ennek megfelelő képet mutat, vagyis a politikában, gazdaságban mutatkozó liberalizmus és demokrácia fejlődését, valamint kitérőit, továbbá az individualizmus mint eszme megalapozását és revidálását stb. érzékenyen tükrözi vissza.

E korszak irodalmának sajátossága a különböző új műfajok megjelenése, mint például kritika, esszé, szabadvers európai mintára stb., de különösen jellemző az egész korszakon át az európai irodalom szembetűnő hatása. A megkésett történelmi mozgásba lendülés miatt az európai irodalom látványos befogadása és elsajátítása azzal járt, hogy a különböző irodalmi eszmék és módszertani kérdések, melyek Európában egymást követően jelentkeztek, Japánban hol párhuzamosan, hol fordított sorrendben, vagy rendkívül rövid időn belül váltakozva jelentek meg, esetenként megjapánosodva, és a japán irodalomnak rendkívül kusza, sajátos arculatot adnak.

Az itt lefordított négy esszéfélé is a modern irodalom folyásának lényegét és valós arculatát mutatja, a benne foglalt problémákról is konkrétan beszél. Az alábbiakban – ha csak vázlatosan is –, megpróbáljuk nyomon követni ennek az irodalomnak a fejlődését, az itt közölt négy szemelvény s az egész modern japán irodalom jobb megértése érdekében.

A modern kor nyitánya

A Keiō 3. évében, 1867 végén, a már addig politikailag, gazdaságilag egyaránt csőd szélén álló Tokugava sógunátus a külső-belső nyomás hatására végleg összeomlott, s véget ért több mint kétszázhatvan éves uralma. 1868-ban az uralkodói korszak nevét Keióról Meidzsire változtatják, és megalakul a tennót, vagyis császárt élen tartó új Meidzsi kormány, s Edo neve, mely a sógunátus székhelye volt, Tokió lesz. 1869-ben Tokiót nyilvánítják Japán fővárosává, s ezt követően megszüntetik a feudális rendi megkülönböztetéseket, létrehozzák a prefektúra-rendszert, reguláris hadsereget szerveznek, kialakítják

a kötelező oktatás rendszerét, átállnak a napéves időszámításra, sőt, hivatalos viseletnek az európai ruhát írják elő; így egymást követően végrehajtják a társadalmi intézmények és szokások rendkívül gyors megváltoztatását. A „bunmeikaika” azaz „civilizáció és felvilágosodás” jelszavával importálnak európai kultúrát, és élénken folyik az új ismeretek terjesztése.

Gazdasági területen az új kormány a „fukoku kjóhei” vagyis „gazdag ország – erős hadsereg” alapelvein a kapitalista gazdasági rendszer megalapozását sürgető politikát alkalmaz, és a kormány kezdeményezésével fentről irányított kapitalizálódást erőteljes ütemben hajtják végre. A múlt század második felében lezajlott politikai-társadalmi átalakulásnak ezt a folyamatát nevezik a japán történelemben Meidzsi restaurációnak.

Természetesen, nem hagyható figyelmen kívül az, hogy a sógunátus idejében, különösen annak utolsó éveiben, már erősen fejlődött a pénz-áru gazdaság, a gazdálkodás korai kapitalista jelleget öltött, s ez a potenciális energia oka és egyben talaja is volt a változásnak s a későbbi gyors fejlődésnek. Ami az irodalmat illeti, a sógunátus kultúrája annak is jó melegágyat teremtett, hiszen már akkor is voltak kizárólag az irodalomból élő emberek, s volt közönségük.

A felvilágosodás korának irodalma

Bár a modern irodalmat általában az új Meidzsi kormány indulása évétől, 1868-tól számítjuk, az új irodalmak a valóságban csak megfelelő késéssel követik a nagy politikai változásokat, s ez alól Japán sem kivétel. Arra mintegy húsz évet kellett várni, hogy a japán irodalom felöltse a modern irodalom külső-belső, formai-tartalmi sajátosságait.

Vagyis kb. 1887-ig minden az elmaradottság felszámolása jegyében zajlik, országszerte igyekeznek kiterjeszteni az európai civilizációt, s a modern állam arculatának kialakításán munkálkodnak, élén a kormánnyal. A kor követelményeinek megfelelően, Fukudzava Jukicsi (1834–1901), Nisi Amane (1829–1897), Nakae Csómin (1847–1901), Nüdzsima Dzsó (1843–1890) és mások a felvilágosodás apostolaiként ismertetik az európai gondolatokat, kultúrákat, s élénken terjesztik az enciklopédikus ismereteket.

A felvilágosodás mozgalma elősegítette az oktatás elterjesztését, újságok, folyóiratok alapítását stb., s az új kultúra megszületését előkészítő hatásos indítékká vált. De szellemi irányzatként az utilitarizmus uralkodott, Smiles: *Self Help*, Mill: *On liberty* és hasonló műveket fordítanak, vagy a Fukudzava Jukicsi *A tanulás serkentése* (1872–76) és más művekben megfogalmazott praktícizmust hangoztatják, és az új társadalom építésére fordított igyekezet így valójában a politika, tudomány stb. gyakorlati, racionális területeire irányul. Ennek eredményeként a valóságos szépirodalmat elhanyagolták, és a korszak alkotásai főként a sógunátus utolsó éveiben divó hagyományos szórakoztató irodalom utánérzései. Ilyen körülmények között a kb. 1877 óta divatba jött *fordítási irodalom* és az ún. *politikai regény* biztosította az új irodalom kialakulásának előfeltételeit.

A külföldi szépirodalom megismertetése kb. 1877-ig rendkívül lanya volt, épp az említett utilitarizmusból kifolyólag. Ekkor viszont az új műveltséggel rendelkezők és a fiatalok körében nagy érdeklődést váltanak ki Verne, Lytton stb. japánra fordított művei, és ezzel megelégnül a fordítások kiadása. Főként az angol irodalom a központ (Scott, Shakespeare), de fordítanak francia (Dumas stb.), orosz (Puskin, Turgenev,

Tolsztoj) verseket, regényeket is. A *fordításirodalom* fő célja kezdetben az európai országok helyzetének, körülményeinek ismertetése volt, azonban kb. 1880-tól kezdve az ún. „dzsijúminken”, azaz „szabadság-demokrácia” mozgalom élesedésének hatására lassanként politikai színezetűvé vált.

Ez a mozgalom Spencer, Rousseau műveinek fordításával, a természetadta emberi jogok elméletével az ideológiai háttérben, az új politikában nem érvényesülő volt szamuráj rétegek kormányellenes mozgalmát és parasztfelkeléseket összekötve bontakozik ki, s a választott nemzetgyűlés összehívására szóló 1874-es javaslattal veszi kezdetét, s országos méretű népi mozgalommá válik. 1881-ben megalakul a Liberális Párt, 1882-ben a Reform és Haladás Pártja, és a politikai mozgalom hevesebb lesz.

Ebben a széles körű politikai mozgalomban születik az ún. *politikai regény*, a politikai gondolatok terjesztését és a mozgalom előrevivését célozva.

A „szabadság-demokrácia” mozgalom fokozódásával a *politikai regény* a 80-as évek első felében rendkívül mértékben népszerűvé vált. De a kormány hol elnyomó, hol békéltető taktikája miatt félúton tönkremegy a mozgalom. Ezen túl, a Meidzsi alkotmány meghirdetésével (1889), valamint a birodalmi gyűlés megnyitásával (1890) egyelőre céljai megvalósultak, s a politikai mozgalom tüze is lankadt, így azután a *politikai regény* is hamarosan kiment a divatból.

A *fordításirodalom* és a *politikai regény* régies stílusával, sablonos leírásaival nem válhatott valódi modern irodalomká, de azzal, hogy az új európai irodalom formájának meghonosítását serkentette, és a társadalom tekintélyes embereit irodalmi alkotásokra buzdította, a szépirodalom értékének felismertetésében jelentős szolgálatot tett, és a modern irodalom megszületésének fontos előfeltételévé vált.

A modern irodalom hajnala, az irodalom reformja, a realista irodalom megszületése és a romantika csírái

Miközben a *fordításirodalom* és a *politikai regény* divatját élte, a felvilágosodás egy másik tendenciája, a reformizmus is elérte az irodalmat. A tokiói egyetem három professzorának szerkesztésében megjelent az *Új stílusú versek* (1882) és Cuboucsi Sójó (1859–1935) munkája, *A regény lényege* (1885–86).

Az *Új stílusú versek* fordításokat és saját alkotásokat tartalmazó versantológia, amit az addigi hagyományos rövid versek, a vakával és haikuval szemben az európai stílusú versek mintájára új stílusú vers megteremtését célozva szerkesztettek. Bár nincs különösebb művészi értéke, a modern hosszú vers kialakulásának kezdete lett. *A regény lényege* bár nem mindig megfelelő módon, de Japánban első ízben az irodalom önállóságát és létjogosultságát hangsúlyozza, és meghirdeti a „realizmust, mely a létező valóságot rajzolja, miként az létezik”, és így a modern széppróza kiindulópontja lehetett.

Ami Cuboucsi Sójó realizmusát a kritikai jelleg mélyítette és az addigi beszélt nyelvet és írott nyelvet új stílusban egyesítette, az Futabatei Simei (1864–1909) (*Felhő-foszlány* (1887–89) c. regénye volt.

Futabatei Simei a tokiói idegen nyelvű iskolán orosz nyelvet tanult, és már korábban megismerkedett az orosz irodalomból Turgenyev, Goncsarov és mások műveivel, és mint ahogy a Belinszkij alapján megírt *Bevezetés a szépprózába* (1886) c. írásában látható, kitűnő realista nézetekkel rendelkezett.

A Cuboucsi Sójó serkentése nyomán írt *Felhőfoslány* azzal együtt, hogy a bürokratikus rendszer embertelenségével összeütközve a társadalom feudális jellege által egyre inkább harapófogóba kerülő művelt ember lelkvilágát rajzolja, a felvilágosodás korának atmoszférájában felületesen, felhőként úszkáló akkori „civilizációval” szembeni éles kritika is akart lenni, és a modern japán realista irodalom igazi kezdetévé vált. Beszélt és írott nyelvet egyesítő új stílusa, Jamada Bimjó (1868–1910) élőnyelven írott stílus-kísérleteivel együtt, történelmi jelentőségű, megteremti a modern írás stílusát.

Azonban a *Felhőfoslány* előfutár jellegét az akkori megkésett irodalmi körülmények nem értékelték kellőképpen, sőt, maga Futabatei is szkeptikus lett az irodalommal szemben, és a *Felhőfoslány* befejezetlen maradt. Ezután irodalmi körökben eluralkodtak a szintén Cuboucsi által inspirált, de csak az ő szórakoztató jellegét, konvencionális realizmusát továbbvivő *Kenjusa-írárok*. (Kenjusa: irodalmi társaság 1885–1903.)

Ugyanakkor ez idő tájt még egy, a modern irodalom kialakításában fontos szerepet játszó író is működött, Mori Ógai (1862–1922), aki katonasorvosként Németországban tett tanulmányutakat, s 1888-ban tért vissza Japánba, amikor Futabatei a *Felhőfoslányt* írta, és rögtön bekapcsolódott az irodalmi életbe. Külföldi tanulmányútjának tapasztalatainak alapulnak romantikus művei, mint a *Táncoslány* (1890) és lírai versfordítás-antológiája (1889), így a későbbi romantika előhírnöke lesz. Megalapítja a *Sigarami dzósi* (Partvédőfal füzetek) c. folyóiratot, és Cuboucsi Sójónak az angol irodalom ismeretéből fakadó „realizmusával” szemben Hartmannra támaszkodva, idealista esztétikán alapuló élénk irodalomkritikai tevékenységet fejt ki. Alkotói és kritikai tevékenységével nagy szerepet játszott az európai szemléletnek és logikának a japán irodalomba való átültetésében.

A Meidzsi kezdete óta végbemenő európaizálás egyébként a 80-as évek elején a Rokumeikan korszaknak nevezett Európa-imádat időszakát idézte elő, de a 80-as évek közepétől ennek reakciójaként a gondolatvilágban megélenkült a nacionalizmus. Emiatt erősödik a nemzeti múlt idézése, a klasszikus művek tisztelete, és az irodalomban is meglovagolva a korszellemet, a Kenjusa írók művei örvendenek népszerűségnek. Ezek a Genroku kor (1688–1704) irodalmát választják formai mintának, pszeudó-klasszicista stílussal, mint például Odzaki Kójó (1867–1903), Kóda Rohan (1867–1947) stb. Ezzel egyidőben megkezdődött a hagyományos versek, a vaka, a haiku feltámasztása és a korba való adaptálása is.

Összegezve e kor irodalmi irányzatait, azt mondhatjuk, hogy Japánban a realizmus időben megelőzte a romantikát, főleg a próza területén.

A modern irodalom kivirágzása és a romantika

A romantika előfutárai az imént említett Mori Ógai és társai. Az általuk kijelölt irányt vitte tovább a Kitamura Tókoku (1868–1894) vezette *Bungaku kai* (Irodalmi világ, 1893–98) c. folyóirathoz tartozó csoport és a Joszano Tekkan (1873–1935) vezette *Mjódzso* (Hajnalc sillag, 1900–1908) c. folyóirat köre, s ezek hozták létre a századfordulóra a romantika korszakát, főként a költészet terén. Az *Irodalmi világ* munkatársainak többsége a kereszténység filozófiáján keresztül ráébredt a modern értelemben vett ego jelentőségére és az európai romantika hatása alatt élesen bírálta a Kenjusa-

irodalom és vezetőjük, Odzaki Kójó feudális vonásait. Az „én” érzelmi felszabadítását célozva, a vers és az irodalmi esszé formájában kívánták szenvedélyüket megénekelni. Az *Irodalmi világban* nevelkedett Simadzaki Tószon (1872–1943) *Friss hajítások* (1897) c. verseskötete a szerelem boldogságát, az érzékek felszabadítását dicsőítő „én” felébredésének üde hangjával a modern líra megalapozója. Az *új stílusú vers* ezzel elnyerte a modern vers tartalmát.

A korábban a vaka-megreformálásával foglalkozó Joszano Tekkan alapította *Hajnalcsillag* Mori Ógai és mások támogatásával maga köré gyűjtötte és nevelte a költőket, mint például Joszano Akiko költőnő (1878–1942), Takamura Kótaró (1883–1956), Josii Iszamu (1886–1960), Isikava Takuboku (1885–1912) és másokat. Miként Joszano Akiko megénekelte a feudális kötöttségektől megszabaduló leány ifjú szenvedélyét és az érzékek szépségét, ők is valamennyien az ember dicsőítését, az öröm szenvedélyét akarták közvetlenül kifejezni. Ezek vitték tovább az *Irodalmi világ* későbbi éveiben mutatkozó esztétizmust és sajátos l’art pour l’art művészetet. A századforduló lírájának fénykorát alkották a romantika központi magvaként.

A századforduló lírai kivirágzásának társadalmi háttere a japán–kínai (csing) háború (1894–1895) utáni japán kapitalizmus rendkívüli fejlődése volt. Egyben a háborús győzelemmel fokozódó nacionalista tudat a romantikában Takajama Csogjú (1871–1902) heves egoizmuson alapuló „japanizmusát” eredményezte. Találkozása Nietzschével, s áttérése a testi vágy beteljesülését mindenekfölöttinek tartó egoista alapállásra erősen hatott a *Hajnalcsillag* köréhez tartozókra, és később a naturalizmus központi figurájává lett Tajama Kataira (1871–1930) is. Így ő lett a romantikából a naturalizmusba vezető mérföldkő.

Ezután a modern vers, központjában a *Hajnalcsillag* munkatársaival, – Ueda Bin (1874–1916) antológiája (1905) D’Annunzio, Verlaine, Mallarmé stb. verseivel, Kanbara Ariake (1876–1952) verseskötete stb. – máris a szimbolizmus felé haladt. És egészében véve a romantikus, klasszikus és szimbolista stílus párhuzamosan élt a japán költészetben, néha, mint pl. Cucsii Banszui (1871–1952) művével, nagy lélegzetű epikus mű is született.

Ezenkívül a hagyományos versformákat tekintve, Maszaoka Siki (1867–1902) megreformálja a haikut, s részt vett a vaka reformjában is, a természet utáni rajzolás elvét hirdelve, de Joszano Tekkan irányától elhatárolta magát, s a szemlélő magatartás hangsúlyozásával a VIII. századi *Manjó* versantológia egyszerű, őszinte modorához való visszatérést hirdette. Maszaoka Siki a természet utáni rajzolás elvét a prózában is alkalmazta, egyszerű, sima stílust alakított ki, a Kenjúsa cikornyás stílusának ellenpólusa lett, és a későbbi naturalizmusra is bizonyos mértékig hatott. De lényegét a keleti hagyományokhoz közvetlenül kapcsolódó romantikusságában látják.

A realizmus előretörése, a naturalizmus létrejötte

Az 1894–95-ös japán–kínai háború a japán kapitalizmus fejlődésére rendkívül nagy mértékben hatott, de ezzel együtt a társadalmi ellentétek is elmélyültek, élesedtek a társadalmi problémák. Ilyen társadalmi háttérrel, a Kenjúsa-kör egyes írói, Idzumi Kjóka (1873–1939), Kavakami Bidzan (1869–1908) stb. a társadalmi problémákhoz, a nyomorultak helyzetéhez nyúltak témáért, s kezdtek *komoly regényeket* vagy másképpen *nyomor-regényeket* írni.

A *nyomor-regény* megjelenésével egyidőben mint üstökös tűnt fel egy zseniális író, Higucsi Icsijó (1872–1896). Témája szorosan kapcsolódott saját életéhez, a japán társadalom feudális kötöttségei közt és nyomorban élő nő életét, sorsát mély együttérzéssel írta le, összehasonlíthatatlanul magasabb irodalmi szinten, mint a Kenjüsa *nyomor-regényei*.

Ez idő tájtól az irodalmi kritikában is olyan irány bontakozik ki, mely az irodalom és társadalom viszonyát akarja megvilágítani, és felmerül az ún. *társadalom-regény* igénye. Tokutomi Roka (1868–1927) *Fekete áramlat* (1902) c. regénye mintegy a jelzett igény kielégítésére íródott, s a *társadalom-regény* a századvégi munkásmozgalom és a szocialista mozgalom fejlődésével a *szocialista irodalom* irányába haladt (mint pl. Kinoshita Naoe (1869–1937) *Tűzszlop* (1904) c. regénye, és Kodama Kagai (1874–1943) *Szocialista versek* (1903) c. verseskötete stb.).

A társadalom valódi arculatát, a szegény emberek életének bemutatását követelő *társadalom-regény* másfelől az ez idő tájt beáramlott zolai naturalizmushoz közeledett, és a zolai kísérleti regény elméletét a legmechanikusabban értelmezve a társadalom rothadt oldalának megmagyarázását célzó ún. zolaizmusba fejlődött, s a japán naturalista irodalom előfutára lett. Zola *Nana* c. regényéből merítette az ötletet Koszugi Tengai (1865–1952) *Ünnepi ruhában* (1900) c. művéhez. Nagai Kafú (1879–1959) *A pokol virága* (1902) és más művek az ember, a valóság csúf oldalának naturalista leírásával nagy megrázkódtatást okoztak a korabeli olvasóknál, a mű értékétől függetlenül.

A naturalizmus virágzása és az esztétizmus

A japán–kínai háború győzelmével fellendült japán kapitalista gazdaság az 1904–1905-ös japán–orosz háborún keresztül újabb nagy lökést kapott, s a kapitalista alapokon álló államrendszer formái nagyjából kicsiszolódtak. Ezzel együtt az osztályellentétek is tovább mélyültek, és a szocializmus eszméjének fejlődése is hirtelenében megélenkült. 1906-ban megalakult a Japán Szocialista Párt, és *Heimun sinbun* (*Népújság*, 1903–05, 1907) c. újságja hasábjain Szakai Tosihiko (1870–1933), Kótoku Súsui (1871–1911) stb. élénken kifejtik háborúellenes és szocialista nézeteiket. 1904-ben ők ketten már lefordítják a *Kommunista Kiáltványt*, s meg is jelenik a *Népújságban*. Katajama Szen (1859–1933) és mások vezetésével a munkásmozgalom is egyre erősödik. Ilyen társadalmi körülmények között fejlődik a racionális és gyakorlati szemlélet, és olyan légkört szül, mely tagadja a romantika korlátlan szubjektívizmusát, s melyben gyorsan terjed a naturalizmus.

A külföldi irodalom megértése is elmélyült, amely az előző időszakban inkább a technikát, a meseszöveget jelentette, s nem annak szellemét, és megtanulta az ember felfogásmódját, az ideál szétrombolását, az egyén felszabadoztatását az orosz, észak-európai, francia irodalmaktól, s különösen nagy hatást tett rá a fantáziát, érzelmességet elvető realizmus.

1906-ban megjelent a *Hallgatás megszegése*, Simadzaki Tószon műve, aki a versről áttért a prózára, s a következő évben Tajama Katai *Paplan* c. novellája, és ezzel megteremtődött a japán naturalizmus.

Azonban az így kibontakozott naturalista irodalomnak a japán polgári társadalom szűk volta és sajátosságai miatt ugyancsak elmaradt a társadalmi jellege, mely a francia

naturalizmusra olyannyira jellemző volt. Például Simadzaki Tószon a *Hallgatás megsegzésében* olyan súlyos társadalmi problémát is érintett, mint a társadalom számkivetettjeinek elnyomása, és így megvolt az „ortodox” realizmus lehetősége, de a társadalmi jelleget maga a szerző is elveti a továbbiakban, és a következő mű, a *Tavaszi* (1908) csupán vallomásforma önéletrajzi művé zsugorodik, melynek témája a saját ifjúsága. A *Paplan* csak a szerző lélekbeni szerelmi életének leírása, így bár merész önvallomásával és nyers erotikájával ugyancsak megrázta közönségét, hiányzott belőle minden társadalmi vonás.

Az őket követő Tokuda Súszei (1871–1943), Maszamune Hakucsó (1879–1962), Simamura Hógecu (1871–1918), aki a *Vaszeda bungaku* (Vaszeda irodalom) c. folyóirat vezetője volt 1906–1918-ig stb. ún. naturalista írók műveikben a meseszöveget nélkülöző, műviességet mellőző, a megoldásnélküliséget hangsúlyozó, túlzottan is szemlélődő magatartáshoz ragaszkodtak. A téma a szerző saját egyéni életére és az azt érintő apró dolgokra korlátozódott, és a naturalizmus japán válfaját, az ún. japán *énregényt* és japán *lelkiállapot-regényt* szülte, melyekből teljes mértékben hiányzott az aktív akarat, bár megteremtette a tiszta és világos individualista szellemen alapuló realizmust. (Ez az Isikava és Kurahara szemelvényben bíralt irodalmi háttér.)

Miközben élénken folyt a naturalista irodalmi mozgalom, ezzel párhuzamosan teljesen ellentétes tendenciák is léteztek a kilencszázas és a tízes évek japán irodalmában. Ezek egyike az az irodalom, melynek központjában Mori Ógai és Nacume Szószeki (1867–1916) állt. Nagy különbségek vannak kettejük közt, mint például Nacume angol műveltsége, Mori német ismeretei, de mindkettő közös vonása, hogy a kor áramlata fölött állva, a saját maguk irodalmát művelték. Egyik sem ragaszkodott csupán a köznapi élet apró mozzanataihoz, és erkölcsi, intellektuális stílusával, a hagyományos és európai kultúrában egyaránt széles körű és mély tudásával mindkettő nagy hatást tett a későbbi irodalomra. Nacume Szószeki iskolájából nőtt ki Akutagava Rjúnoszuke (1892–1927), Kume Maszao (1891–1952) író, Abe Dzsiró (1883–1959) filozófus és sok más tehetség. Mori Ógai történelmi művei, kit korai romantikus írásai a következőkben tágalandó Plejádok-csoport szellemi központjává tettek, nagymértékben hatottak Akutagava és mások művészetére.

Egy másik irányzat az esztétizmus irodalma. A naturalista irodalom egysíkú szürke világát megtagadva a művészi szép világában a szubjektum lángolását kereső írók csoportja is működött, Kitahara Haksú (1885–1942), Kinoshita Mokutaro (1885–1945) stb. költők, valamint Nagai Kafú, Tanidzaki Dzsuniciró (1886–1965) írók részvételével, akik a *Szubarú* (Plejádok, 1909–1913, a megszűnt *Hajnalcsillag* munkatársainak alapításában) a *Mita bagaku* (Mita irodalom, 1910–1962, 1966–), *Sinsicsó* (Új eszmeáramlat, II. széria 1910–11) és egyéb folyóiratok köré tömörültek. A századvégi európai művészet hatására az erotikus esztétikum világában való elmélyüléssel a valóság nyomorát, szomorúságát kívánták feledni, a pillanat örömeiben keresve az érvényesülés útját.

Az esztétizmus megjelenése szoros kapcsolatban állt a japán–orosz háború (1904–1905) utáni modern városi kultúra érlelődésével, különösen pedig Tokió virágzásával. Kezdetben az esztétizmus képviselői is erősen bírálták a japán valóságot, de a hatalom abszolutista jellegének fokozódásával, amit az 1910-es ún. felségárulási per is mutat, kitértek ez elől, és dekandenciába, esztétizmusba menekültek.

Ugyancsak a *Plejádok* köréhez tartozott, de a fényes atmoszférától egyedül el-
távolodott, végig szorosan kötődve a nép sorsához, s az új irodalom útját kereste Isikava
Takuboku.

A modern irodalom beérése, a Nyírfa-csoport, és az intellektuális írók

1912-ben elhunyt Meidzsi császár, és Nogi tábornoknak a császárt a halálba is
követő önáldozata alaposan meglepte az embereket. Egy hatalmon levő ember halálát
szimbolikus eseménynek tartva, a kor a következő szakaszba lépett. Az uralkodói korszak
neve Taisó lett (1912–1926). 1914-ben Japán a szövetséges hatalmak egyikeként belép az
első világháborúba, s 1919-ben mint a győztes hatalmak egyike, aláírja a békeszerződést.
A háború ismét a japán gazdaság ideiglenes fellendülését eredményezte, de egyben a
rizsárak rohamos emelkedését is, és 1918-ban Tojama prefektúrától kezdve szinte egész
Japánban, de főleg a nagyvárosokban ún. rizslázadások törtek ki. 1920-ban Japánban
első ízben megtartják a május elsejét.

Ilyen körülmények között a polgári társadalom rohamos fejlődésével és a burzsoázia
feltörésével egyre erősödik a liberalizmus és individualizmus tendenciája, és vele együtt
kibontakozik a demokráciát, keresztény humanizmust és más eszmei irányzatokat
variációként tartalmazó idealista szemlélet. Az irodalomban is visszatükröződtek ezek az
irányzatok.

Így elsőként a *Sirakaba* (Nyírfa, 1910–1923) c. folyóirat köre kezdett pezsgő
irodalmi tevékenységet. A *Nyírfa*-csoport a jó és a szép ideálját írta zászlajára, amit a
naturalizmus megtagadott, és különösen az első világháború kirobbanása tájától kezdve a
filantrópia, az ember tiszteletben tartása, a humanizmus jegyeit lobogtatva vált az
irodalom fő irányává.

A folyóirat főbb munkatársai Musanokódzsi Szaneacu (1885–), Siga Naoja
(1883–1971), Arisima Takeo (1878–1923), Szatomi Ton (1888–) stb., valamennyien
jómódú családok leszármazottai, azok minden előjogával, az élet nehézségeitől szinte
teljes mértékben védetten, az ember jó szándékában és jövőjében feltétlen megbízó, erős
optimista irodalmat és ideológiát alkottak. Míg a naturalista írók többsége vidékről
származott, vagy éppen szegény családból az alsó középosztályból, és műveik a korabeli
egyszerű emberek sötét társadalmának valóságát tükrözték vissza, addig, azt mondhatjuk,
hogy a *Nyírfa*-csoport irodalma az egyre erősödő japán újburzsoázia hangulatát és ideálját
képviseeli.

Ugyanakkor azonban nem hagyhatjuk figyelmen kívül, hogy ez a pár év olyan
időszak volt, mikor a velük szemben álló új osztály, a proletariátus, a Meidzsi óta meglevő
nehézségeken végre átjutva, lassan ráébred osztályfeladatára és a széles körű tömörülés
irányába kezd haladni. Az októberi forradalom a japán szocialista, kommunista eszmék
terjedésére is hatott, s 1922-ben létrejön az illegális Japán Kommunista Párt. A rizs-
lázadások és a munkásmozgalom föllendülése nemsokára az irodalomra is hatni kezd, s
úgy alakul, hogy a szocialista gondolat az irodalomban is nagy szerephez jut.

A *Nyírfa*-csoportban nevelkedett, de saját osztálya és az azt megtagadó szocialista
eszme között komolyan gyötrődve, végül is nem talál kiutat és öngyilkosságba menekül
Arisima Takeo. Az ő halála, majd Akutagava öngyilkossága – akiről a későbbiekben

szólunk, — együtt, szimbolikusan mutatja a húszas évek kilátástalanná válását és nyugtalanságát.

Ez idő tájt a *Nyírfa*-csoporttól kissé megkésve lát munkához egy írócsoport, mely a modern irodalom egyik csúcspontját alkotja, élén Akutagava Rjúnoszukéval (1892–1927), az *Új eszméáramlat III–IV. szériája* (1914–1916) köré csoportosulva. Ezek Kikucsi Hirosi (1888–1948), Kume Maszao (1891–1952) és társai. Bár nem feltétlenül képeznek egy konkrét irodalmi mozgalmat, de Akutagavától kezdve, — kinek *Orr* (1916) c. novelláját Nacume Szószeki nagyra értékelte, és így indult el az irodalom útján, — valamennyiüknek van egy jellegzetes közös vonása. Vagyis ők is, akár a *Nyírfa*-csoport, a modern individualizmus alapján álltak, de már nem volt meg bennük az emberi „jószándék” iránti feltétlen bizalom, és visszanyerték a valóságos társadalom és az élet iránti érdeklődést. Azonban a naturalista realizmustól elhatárolták magukat, és mint ahogy Akutagava esetében is látható, széles körű műveltségükkel és ragyogó technikájukkal, valamint az „új modern intellektus” működésével a mélabús társadalmi valóságot, az ember alakját némi távolságból szemlélték, erre intellektuális elemzést építettek és a modern ember jellegzetes egoista gondolatával és bánatérzésével vegyítve ügyesen novellába kovácsolták.

Mori Ógaion és Nacume Szószekin kívül, — akiket mesterüknek tartottak, — önbizalmat biztosítottak nekik az európai intellektuális írók, A. France, B. Shaw akkori-ban élénken beáramló művei. Így őket hol intellektuálisoknak, hol neorealistáknak nevezik.

Irodalmukban saját életmódjuk és irodalmi nézeteik, az új munkásosztály mozgása, valamint a szocialista eszme által megingó akkori japán társadalmi valóság között mély ellentétet kezdtek felfedezni, s végül, mint Akutagavánál is, talajtvesztve, kiútalan helyzetben találták magukat, s öngyilkosságba menekültek, vagy mint Kikucsi Hirosi és Kume Maszao, világias, gyakorlati alapokon állva, az éppen divatba jött kommersz folyóiratokat, nőlapokat, a megélenkülő zszurnalizmust meglovagolva, új *népszerű regény* irányába kanyarodtak.

Ekkortájt az imént említetteken kívül a Nagai Kafú vezette *Mita irodalom* c. folyóiratban Szató Haruo (1892–1964), Kodzsima Szeidzsiro (1894–) és mások Nagai Kafú romantikus esztétizmus-irodalmát folytatva tevékenykedtek, valamint a neo-Vaszeda irányzatnak nevezett írócsoport Uno Kódzsi (1891–1961), Hirocu Kadzuo (1891–1968), Kaszai Dzendzó (1887–1928) stb., akik a naturalizmus japános megvalósulását, az ún. *énregényt* és *lelkiállapotregényt* vitték tökélyre.

A proletárirodalom és az artisztikus irányzatok

1918-ban megalakult Japán első olyan kormánya, melyet politikai párt alakított. 1925-ben megszületik az „általános” választójogi törvény, bár ez csak a huszonöt éven felüli férfiakra vonatkozott, és 1928-ban megtartották az első „általános” választásokat. Szemben az addigi, katonai klikkel és bürokráciával egyesült abszolutista politikával, így a húszas években bizonyos demokratizálódás történt. Másfelől viszont a kapitalizmus fejlődése nyomán élesedik a munkások és munkáltatók szembenállása, az első világháború utáni válság gazdasági nyugtalanságot szült, ott volt az 1923-as nagy tokiói földrengés, a

közrend védelmének törvénye 1925-től, a kommunista párt tagjainak 1928-as tömeges letartóztatása stb., stb., valójában tehát a társadalom nagyon ingadozott.

A társadalmi nyugtalanság mindenkit nyomasztott, s mint azt Arisima Takeo és Akutagava már említett öngyilkossága mutatja, az irodalom világában is pangás állt be. Hogy ebből ki lehessen törni, erősen előtérbe került a *proletárirodalom*, melynek hátterében társadalmi eszmék álltak, és az *artistikus irányzatok* irodalma, melyek a háború utáni európa futurista, dadaista, expresszionista, szürrealista irányzatok hatására jöttek létre.

Azt mondhatjuk, hogy a proletárirodalom előfutárai a Meidzsi korszakbeli *társadalom-regény*, és a *szocialista irodalom* volt, mely túljutva az 1910-es ún. felségárulási peren és az azt követő alapos elnyomáson, a *Kindai siszó* (Modern gondolat, 1912–1916), valamint a *Szeikacu to geidzsucu* (Élet és művészet, 1913–1916) c. folyóiratok kiadásával folytatódott szerényen. Körülbelül 1917-től, az akkor elterjedt demokraciagondolattal a háttérben, kialakul a *nép művészete* elmélet, Siratori Sógó (1890–) és más népi irányzatú költők tevékenykedtek. A *nép művészete* elmélet hamarosan magába szívtá az osztály és a forradalom eszméjét, s *osztályművészet* elméletté alakult. 1924-ben lefordítják japánra *A tőkét*, megjelenik Hirabajasi Hacunoszuke (1892–1931) *Az irodalmi forradalom értelme*, Nakano Hideto (1898–1966) *A negyedik osztály irodalma* c. műve stb. Nagyjából ugyanekkor jelentkeznek a munkásszármazású írók (Mijadzsim Szukeo (1886–1951) *Bányász* (1916), Hoszoi Vakidzo (1897–1925) *Szövőnők szomorú története* (1925) stb.) 1921-től azután, a *Tanemaku hito* (Magvető) c. folyóirat megjelenésével a proletárirodalom egységes mozgalommá érett. Hirabajasi Hacunoszuke kritikai tevékenységével mélyült a proletár irodalmi mozgalom marxista tudata. A *Magvető* a korabeli haladó értelmiséget tömörítette, de a tokiói földrengést követő terrorisztikus idők kényszerítő hatására hamarosan megszűnt. Így a proletárirodalom mozgalma egy időre visszahúzódott, de 1924-ben a *Bungei szenszen* (Irodalmi front) c. folyóirat megalapításával, majd 1925-ben a japán proletárirók szövetségének megalakulásával újból megélénkült. Aono Szuékicsi (1890–1961) és társai elméleti tevékenységével, az addigi vegyes ideológiai állapotból eltávolítva az antimarxistákat, a marxista irodalom kialakítása felé haladt. Tehetséges írók jelentek meg: Hajama Josiki (1894–1945) *Tengerlakók* (1926), *A prostituált* (1925), *Levél a cementhordóban* (1926); Kurosima Dendzsi (1898–1943): *Disznócsorda* (1926), *Örvénylő varjak* (1928) stb.

A proletárirodalom mozgalma ezután többször is csoportokra bomlott. Az 1928-as nagy letartóztatás után rögtön, a mozgalom elméleti egyesítésére megalakul a NAPFU (japán proletár művészek szövetsége), folyóiratával, a *Szenki*-vel (*Harci lobogó*). Ezután a proletár mozgalomban olyan időszak következett, mikor a *Harci lobogó* és a szociáldemokrata jelleget öltő *Irodalmi front* csoportja szembekerül egymással.

A mozgalom központja lassan áttevődött a NAPFUba, Kurahara Korehito (1902–) stb. elméleti vezetésével, s a *Harci lobogó*ban megjelentek a proletár realizmus nagy művei, Kobajasi Takidzsi (1903–1933): *Rákfeldolgozó hajó* (1929), Tokunaga Szunao (1899–1958): *Sötét síkator* (1929) stb.

Így a proletárirodalom, elméletével és alkotásaival, Japán irodalmi életét teljes mértékben hatása alá vonta. De a mandzsuriai incidenst (1931) követően Japán a rendkívüli állapot korszakába került és nagymértékben fasizálódott, erősödött a baloldali mozgalom elnyomása, mint ismeretes, Kobajasi Takidzsit például halálra kínozták (1933).

1934-ben a proletáriródalom szervezeteinek teljes széttűzésével maga a mozgalom is széthullott, sokan átállásra kényszerültek vagy háttérbe szorultak.

A meglevő irodalom megtagadását célzó artisztikus irányzatok egyike, az *új érzék* irányzat a *Bungei dzsidai* (Irodalmi korszak) c. folyóirattal jelent meg, egyidőben az *Irodalmi fronttal*. Ez, mint mondtuk, az európai, háború utáni avantgarde hatására indult, és Japánban különösen a nagy tokiói földrengés után megélenkült dadaizmus és expresszionizmus hatott rá.

Az *új érzék* irányzat mélyén nihilista szellem áramlott, alkotásaiban nem akart típusokat teremteni, s elválasztotta az embert az élettudattól, így a szétszedett valóságot és énjént intellektuálisan-érzékenyen megtervezve akarta felfogni. Az irányzat központjában Jokomicu Tosikadzu (1898–1947) és Kavabata Jaszunari (1899–1972) állt.

Ez a mozgalom abban a tekintetben, hogy az egysíkú naturalista rajzolásmódot megtagadva, intellektuális, tudatos módszert hozott – első ízben – a japán széppróza világába, valóban figyelemre méltó újszerűséggel rendelkezett. Hívei kezdetben a proletáriródalommal is érintkeztek különböző formában, azonban amikor nyilvánvalóan kitértek az elől, hogy szembenézzenek az akkori társadalmi valósággal, akkor újszerűségük is csupán formai kísérlet maradt, s nem vált igazi megváltó erővé a japán irodalomban.

Az *új érzék* irányzatát követően egy generációval fiatalabb csoport 1930-ban *új artisztikus irányzat* címen csoportosult, azonban ezek az írók csak az akkori városi életmód felületes leírását adták (erotika vagy nonsense), s felszínes, üres műveket alkottak. Majd ez az irányzat *társadalmi* és *pszichologista* frakcióra vált szét, az utóbbi Joyce, Cocteau, Proust stb. hatására.

Ugyanekkor az irodalomkritika területén, – bár a proletáriródalommal összevetve az artisztikus irányzathoz tartoztak, de mindkettőt megtagadó egyéniségek voltak Kobajasi Hideo (1902–), Kavakami Tecutaró (1902–) stb. Gide, Alain, Valéry stb. moralista művészetelméletének hatása alatt állva, az irodalom lényegét akarták keresni.

Az említett irányzatokon kívül a régi, nagy mesterek, akik már a Meidzsi, Taisó korszakában megalapozták irodalmi munkásságukat, Simadzaki Tószon, Nagai Kafú, Tanidzaki Dzsunicsiró, Siga Naoja a kor irányától függetlenül saját alkotótevékenységet folytattak.

A fiatal tisztek puccskísérlete 1936-ban, majd 1937 júliusában a kínai–japán háború kitörése után az egész japán kultúra a militarista kormány szigorú ellenőrzése alá kerül. Kivéve a fiatalon elhunyt Nakadzsimu Acusi (1909–1942), Hori Tacuo (1904–1953) és még néhány író alkotásait, jórészt csak „nemzeti ügyeket szolgáló” irodalom létezhetett. Japán a második világháború felé száguldott, és irodalmi vákuum keletkezett.

A második világháború után

A háború befejeztével a társadalom állapota teljesen megváltozott, militarista és ultranacionalista tendenciája alábbhagyott, és a háború ideje alatt lefajtott dolgok mind felszínre kerültek. Politikailag a nemzetgyűlés tekintélye nőtt, a nők is kaptak választójogot, érvényesült a gondolati szabadság, és ennek eredményeként szocialista párt vezette kormány is létrejöhetett 1947–48-ban, ha mindössze tíz hónapra is, melyre pár évvel azelőtt gondolni sem lehetett. A demokrácia, szabadság és boldogság elérése lett az ideál,

és Japán számára a háborús „vereség” a Meidzsi restauráció ígérte polgári demokratikus társadalmat hozta meg végül, – legalábbis formailag.

Azzal együtt, hogy újra megindultak a folyóiratok, melyek a háború alatt teljesen tönkrementek, 1946 után az irodalmi élet is megélénkült.

A háború után az irodalmi élet három irányba indult.

Először a már tekintélyes mesterek lendültek munkába, akik a háború alatt sem hagytak fel az írással (Nagai Kafú, Siga Naoja, Tanidzaki Dzsuniciró, Ibusze Maszudzsi (1898–), Kavabata Jaszunari stb.) Tanidzaki például befejezte a háború előtt betiltott művét (*Szitáló hó*, 1948). Sok *énregény* és népszerűbb műfajú írás is születik. Voltak a háború utáni dekadenciát megtestesítő írók is, mint Oda Szakunoszuke (1913–47), Dadzai Oszamu (1909–48), akik fiatalon kapcsolatba kerültek a marxista szellemi áramlattal. E kapcsolat megszűnése mély lelki sebet ejtett s önpusztító folyamatot indított meg bennük. Dadzai Oszamu *Lemenő nap* (1947), *Embervoltát elvesztve* (1948) c. regényei a háború elembertelenítő hatását rajzolták, a háború utáni időszak emlékezetes művei.

A másik a háború előtti proletárirodalmat továbbvivő *Sin nihon bungaku* (*Új japán irodalom*, 1946) című folyóirat köré tömörült írók, kritikusok csoportja, Nakano Sigeharu (1902–), Tokunaga Szunao, Mijamoto Kendzsi (1908–), aki egyébként a Japán Kommunista Párt első titkára, felesége, Mijamoto Juriko (1899–1951) írónő, Kurahara Korehito stb. A demokratikus irodalom megteremtése és annak elterjesztése, valamint a néptömegek produktív irodalmi erejének fellendítése és tömörítése stb. elvek hirdetésével aktív irodalmi mozgalmat folytattak. Főbb termésük: Mijamoto Juriko: *Bansú síkság* (1946) stb., Tokunaga Szunao: *Nyugodj békében, feleségem* (1946) stb.

Harmadik irány a *Kindai bungaku* (Modern irodalom, 1946–64) c. folyóirat és a köréje tömörült írók, akik az ún. *après-guerre* csoportot alkották, és a hagyományok leküzdésén és új európai stílusú, XX. századi irodalom megteremtésén fáradoztak, mint például Noma Hiroshi (1915–): *Sötét kép* (1946), *Vákuumövezet* (1952), az egzisztencialista tendenciát mutató Siina Rindzó (1911–73): *Éjféli lakoma* (1947), Takeda Taidzsun (1912–76): *Kigyófajzat* (1947) stb. Többségük a háború előtt, fiatal korában átélte a baloldali értelmiség megtöretését. Saját generációjuknak eme szégyenletes tapasztalatait írják meg. Közös tapasztalatuk a háború, s ebből a rettenetes élményből kiindulva, a háború utáni kaotikus állapotokat és szenvedésüket ábrázolják, sajátos irodalmat művelnek. Jellegzetességük a módszerbeli merész kísérletezés. Ebben az irányzatban nevelkedett Óoka Sóhei (1909–), Misima Jukio (1925–70), s a még fiatalabb irodalmi generációhoz tartozó Hotta Josie (1918–), Abe Kóbo (1924–), Simao Tosio (1917–), stb. is ehhez az irányzathoz sorolható.

Az *après-guerre* irányzat 1950 táján szétszéledt, s az ehhez tömörült írók ezek után ki-ki saját egyéni útját járja, máig. Kitűnő alkotások születtek (Óoka Sóhei: *Mezőtűz* (1951), Siina Rindzó: *Szép nő* (1955), Misima Jukio: *Aranypagoda* (1956) stb.

Inoue Jaszusi (1907–), aki Akutagava-díjjal tünt fel a *Bikaviadal* c. novellával (1949), később az epikus műfaj termékeny művelője. Fukadzava Sicsiró (1914–) *Zarándokének* (1956) c. írásával szenzációként robbant be az irodalomba.

Az *après-guerre* utáni írók, mint Kodzsima Nobuo (1917–), Jaszuka Sótáró (1920–), Josijuki Dzsunnoszuke (1924–) stb., „harmadik újonc” néven ismertek, főleg *énregény*-szerű írásaikkal standard színvonalat képviselnek. Az utánuk következő generáció Isihara Sintaró (1932–), Kaikó Takesi (1930–), Óe Kendzaburó (1935–),

Miura Tecuo (1931–), Kita Morio (1927–), akik mind Akutagava-díjnyertesként debütáltak.

Az Akutagava-díjat a *Bungei szundzsú* (Irodalmi évek) c. folyóirat alapítója, Kikucsi Hirosi alapította 1935-ben, az *Irodalmi évek* munkatársa, Akutagava emlékére, az új novellista tehetségek felfedezésére. Napjainkban ezt tekinthetjük a legtekintélyesebb irodalmi díjnak.

Hogy a kifejezés szabadságát, a tennő (császári) rendszer bírálatának szabadságát megszerezte, az a háború utáni irodalom nagy vívmánya és sajátossága. Azonban egy idő múltán erősen mutatkozni kezdett a kommersszévalás tendenciája. A koreai háború (1950) utáni japán gazdaság gyors, ugrásszerű fejlődése a tömegkommunikációs ipar föllendülését is magával hozta, a magán rádió- és TV-adások megindulása, a sajtótőke finanszírozásában megjelenő rengeteg folyóirat (*Gundzó* 1946–, *Bungei* 1944–, *Bungaku-kai* 1949–, *Bungei szundzsú* 1923, 1946–, *Csúókóron* 1899, 1946– stb.), újság, magazin sok író mozgósít erre a területre. A tömegolvasási igény kielégítése a valódi szépirodalom és kommersz irodalom nivellálódását is eredményezte. Az ezt a fajta irodalmat művelő és a szórakoztató műfajokat produkáló írók nagy jövedelmekhez jutottak, s ez társadalmi helyzetük emelkedését eredményezte, de ezzel együtt járt az irodalom fogalmának vulgarizálódása is.

A japán irodalom legutóbbi tendenciájaként kimutatható, hogy a társadalom és politika perspektívájában az emberi létet és emberi viszonyokat rajzoló igazi irodalom nagysága és mélysége, mely a háború után végre Noma Hirosi, Abe Kóbo, Kaikó Takesi, Ōe Kendzaburó stb. művei révén megvalósulni látszott, újra elvész, és ismét a mondani-valójában híg, apolitikus vagy teljesen non-politikus tendencia kerül előtérbe.

IRODALOM:

(Itt az európai nyelveken megjelent főbb összefoglaló művek adatait közöljük; nem térünk ki a japán nyelvű szakirodalomra.)

Petit, Karl: Les tendances nouvelles du roman japonais. Brussels, 1959.

Keene, Donald: Modern Japanese Novels and the West. Charlottesville, 1961.

Shea, G. T.: Leftwing literature in Japan. Tokyo, 1964.

Nakamura, Mitsuo: Japanese Fiction in the Meiji Era. Tokyo, 1966.

Nakamura, Mitsuo: Contemporary Japanese Fiction. Tokyo, 1969.

Janeira, Armando Martins: Japanese and Western Literature. Rutland, 1970.

Konrad, N. I.: Japonszkaja literatura. Moszkva, 1974.

Reho, Kim: Szovremennij japonszkij roman. Moszkva, 1977.

Reho, Kim: A Forradalmi Írók Nemzetközi Szövetsége és a japán proletáriródlmi mozgalom – Az Újnak tenni hitet. Budapest, 1977.

Magyarul megjelent:

Mai japán dekameron. Szerk. és bevezető: *Thein Alfréd.* Nyugat Kiadás.

Takakura Teru: A disznó dala. Európa, 1958.

Fukadzava Sicsiró: Zarándokének – Nagyvilág, 1958.

Akutagava Rjunoszuke: A vihar kapujában, Európa, 1960.

Akutagava Rjunoszuke: A cserjésben – Nagyvilág, 1960.

Nacume Szószeki: A kapu. Európa, 1962.

Tokunaga Szunao: A sötét síkator. Európa, 1962.

Noma Hirosi: Vákumzóna. Európa, 1964.
Isihara Sintaró: Kacsák – Nagyvilág antológia, Magvető, 1968.
Modern japán elbeszélők. Európa, 1967.
Kavabata Jaszunari: Hóország. Magvető, 1969.
Abe Kóbbó: A homok asszonya. Európa, 1969.
Tanidzaki Dzsunicsiró: Az álmok hídjá – Nagyvilág, 1973.
Akutagava Rjúnoszuke: Vízalatti emberek. Magyar Helikon, 1975.
Kavabata Jaszunari: Kiotói szerelmesek. Kozmosz, 1975.
Miura Tecuo: A büntetés – Égtájak 1976. Európa, 1976.
Jokomicu Tosikadzu: A légy – Keletkutatás, 1976/77.
Ibusze Maszudzsi: A szalamandra – Égtájak 1977. Európa 1977.
Kavabata Jaszunari: Lírai dal – Nagyvilág, 1978.
Kavabata Jaszunari: A tó. Európa, 1978.
Nakadzsi Acusi: A tigrisköltő – Nagyvilág, 1978.
Abe Kóbbó: A bot – Nagyvilág, 1978.
Abe Kóbbó: A dobozember. Magvető, 1978.
Ibusze Maszudzsi: A fekete eső. Európa, 1978.



橫眉冷對千夫指
俯首甘為孺子牛

Lu Hszün

A MODERN KÍNAI IRODALOMRÓL

A modern kínai irodalom viszonylag fiatal képződmény: fejlődése alig több, mint fél évszázaddal ezelőtt kezdődött, amikor az 1910-es évek második felében végbemenő antitradicionalista kulturális megújulás végérvényesen lezárta az évezredes régi irodalom útját. A modern irodalom nem a régi megújításával, korszerűsítésével kísérletezett, hanem új csapást vágott: a világirodalom áramába kapcsolódva, más nemzeti irodalmak példáját követve s azok formanyelvét, eszköztárát kölcsönvéve, utánozva és meghonosítva igyekezett megtalálni identitását. Nemzeti irodalomként való felnövekedésének, „szervülésének” folyamata ezért nem is volt zökkenőmentes. Emellett fejlődése sem légüres térben, hanem a legújabbkori kínai történelem forradalmas, változékony közegében ment végbe, s ez szakaszhatárainak kialakításában is messzemenően szerepet játszott.

Első évtizedét (1917–1927) általában a kísérletezés, tájékozódás, a világirodalmi példák műhelytitkainak elsajátítására való törekvés jellemezte, bár már ebben az időszakban is több, szuverén hangú alkotó lépett fel. Így mindenekelőtt az „irodalom-alapító” Lu Hszün (1881–1936), a modern kínai elbeszélés világirodalmi rangú művelője, vagy Kuo Mo-zso (1892–1978), a nyugatias típusú szabadvers ihletet művelője az új lírában, amelynek más jeles képviselői egyébként – mint Hszü Cse-mo (1896–1931) és Ven Ji-to (1898–1948) – modern kötött formák megteremtésével kísérleteztek. A korszerű irodalomszemlélet kimunkálásában jelentős szerepet játszó irodalompublicisztika és az irodalmi esszé első művelői közé tartozott Lu Hszün mellett Hu Si (1891–1962), az 1917–1919 között végbemenő irodalmi és nyelvi „forradalom” szellemi atyja, valamint Csou Co-zsen (1885–1966) és Sen Jen-ping (Mao Tun, 1896–). Az írók különböző, a külföldi irodalmakból megismert stílusirányzatok, esztétikák zászlaja alatt sorakoztak fel, folyóiratok körül, társaságokban tömörültek, s bár egymással élénk vitákat folytattak, nagyjából egységesek voltak az ancien régime-hez, a tradicionális eszme- és értékrend-szerhez való kritikai viszonyukban. A „hogyan tovább?” kérdésében, az irodalom társadalmi funkciójának megítélésében azonban már kezdettől fogva ellentétek voltak közöttük.

A fejlődés következő szakaszában, 1927–1937 között, jelenik meg a nagyepika (regény) és a dráma. A korábban kritikusként és műfordítóként ismert Mao Tun (Sen Jen-ping), az eladdig ismeretlen nevű Lao Sö (1899–1966), Pa Csin (1904–) és Csang Tien-ji (1907–), a modern kínai regény megteremtői szinte egyidőben lépnek színre, az ország határain túl ismert legjobb műveik is ebből az időszakból származnak. Az új dráma művészetet, Tien Han (1898–1977), Hung Sen (1893–1954) és főleg Cao Jü (1910–) munkássága reprezentálja, utóbbi máig a modern kínai dráma legjobb képviselő-

jének tekinthető. A lírában a korszak elején Jin Fu (1909–1931) fellépése, a végén Aj Csing (1910–) jelentkezése hoz új hangot, egészében véve azonban a lírai költészet jelentősége ebben, s a további időszakokban is elmarad a prózáé és a drámáé mögött. A modern irodalomnak ezt az egyébként legjelentősebb korszakát erőteljes művészi-világnézeti differenciálódás jellemzi, amelynek háttérében nagy horderejű politikai események álltak: Csang Kaj-sek 1927. évi puccsa, a Kuomintang hatalomra kerülése. A forradalmi mozgalom átmeneti lehanyatlását azonban a forradalmi-baloldali irodalom és művészet fellendülése, sőt szupremáciája követte. A húszas évek végén kibontakozó proletárirodalmi mozgalom hitet tesz a forradalom ügye mellett, s az 1930-ban megalakuló Baloldali Írók Ligája progresszív és forradalmár írók – köztük Lu Hszün, Mao Tun és mások – közreműködésével éles elvi harcot folytat a „tisztá” művészet polgári képviselőivel s más reakciós irányzatokkal, egyben sikraszáll egy magas művészi színvonalú, elkötelezett, humanista irodalom gondolata mellett.

1937–1949, a japán–kínai háború, majd a népi felszabadító háború időszaka jelentős változásokat hoz a modern kínai irodalom további fejlődésében. Egyfelől a honvédő háború, a japán megszállók elleni harc antifasiszta-hazafias írásművészetet bontakoztatnak ki, másfelől a háborúk okozta nagy népmozgás, a népi ellenállásban s a felszabadító háborúban egyre nagyobb szerephez jutó paraszti tömegek, ez ún. „új-demokratikus forradalom” előretörése új megvilágításba helyezik az irodalom feladatait és jövő perspektíváit. A „felszabadított körzetek” központjában, Jenánban a negyvenes évek elejétől a falusi lakosság igényeire, ízlésére hangolódó népies-szocialista irányzat jelentkezik, amelynek művészete a hazai folklór, a népi játékszín és a népköltészet elemeinek felhasználásával új formanyelvet teremt. Ezt az irányzatot a negyvenes években főleg Csao Su-li (1906–1966) szépprózája, Li Csi (1921–), Tien Csien (1915–), Jüan Csangcsing (1914–) és mások lírája és elbeszélő költészete, valamint a kollektív szerzői gárda által létrehozott *Fehérhajú lány* c. opera-dráma reprezentálta. A modern irodalom immár „hagyományosnak” mondható köntösében ugyanakkor a Kuomintang főhatósága alatt álló területeken is további művek születtek, amelyek közül Kuo Mo-zso hazafias történelmi drámái, Mao Tun, Pa Csin és Lao Sö háborús regényei érdemelnek említést.

1949, a Kínai Népköztársaság megalakulása után az ún. jenani időszakban kialakult új kezdemények, illetve a Kuomintang uralma alatti területek irodalmi életének progresszív hagyományai folytatódtak. Az írók az élet új jelenségeit, a demokratikus és szocialista átalakulás folyamatait, a régi és az új konfliktusát igyekeztek ábrázolni, vagy az elmúlt évtizedek forradalmi mozgalmainak és háborúinak történetéből merítették témáikat. Az ún. „háborús széppróza”, a „termelési regények” szerzői, a földreform mozzanatainak megrajzolóit jobbra az új írógeneráció tagjai közül kerültek ki (Csou Li-po, Ting Ling, Cao Ming, Liu Csing, Tu Peng-csen stb.). A korábbi évtizedek generációját Kuo Mo-zso, Lao Sö, Cao Jü képviselték műveikkel: a korábban főleg prózát író Lao Sö az ötvenes években csaknem féltucat színművel és drámával jelentkezett. A líra fő vonulatát ugyancsak a harmincas-negyvenes években fellépő Aj Csing (1910–), Tien Csien (1914–), Li Csi, Cang Ko-csima (1908–) stb. új művei jelentették. A kulturális és irodalmi élet irányító szervei jelentős erőfeszítéseket tettek az írók és művészek – úgy mond – világnézeti-szemléleti változásának meggyorsítása, régi tudati maradványaik leküzdése érdekében. Az időről időre visszatérő viták és eszmei harcok rendszerint adminisztratív intézkedésekkel értek véget, s ismert íróknak az irodalmi életből való kirekeszté-

sével jártak. Az ún. „nagy proletár kulturális forradalom” éveiben pedig gyakorlatilag megszűnt az irodalmi élet: az írókat elhallgattatták, az írószövetséget feloszlatták, az irodalmi lapok, folyóiratok nem jelentek meg, a szépirodalmi könyvkiadás szintén szünetelt. Az irodalmi világ csak a legutóbbi években – 1977–1978-ban – mutatja ismét az újraéledés jeleit: újból működnek az irodalmi szervezetek, megindult a könyvkiadás (főleg régóta hiányolt hazai és külföldi klasszikusok kiadása), megjelennek az irodalmi folyóiratok – valódi (jelentős művekben is megmutatkozó) kibontakozásról azonban még nem lehet beszélni.

A KÍNAI RENESZÁNSZ

1918-ban a Peking Egyetem diákjainak egy csoportja új folyóiratot indított, *Reneszánsz* címmel. Ezek a diákok érett emberek voltak, járatosak az ország ősi kulturális hagyományában, s könnyen felismerték a feltűnő hasonlatosságot az európai reneszánsz és az új mozgalom között, amelyet néhány tanáruk vezetett. Három szembetűnő sajátosság emlékeztette őket az európai reneszánszra. Először is az, hogy az új mozgalom tudatos mozgalom volt, amely célul tűzte ki, hogy új irodalmat hoz létre, a nép élő nyelvén, mely majd átveszi a régi klasszikus irodalom helyét. Másodszor, hogy ez a mozgalom tudatos tiltakozás volt a hagyományos kultúra sok eszméje és intézménye ellen, s tudatosan törekedett az egyén – férfi és nő – felszabadítására a hagyomány béklyóiból. Az ész mozgalmá volt ez a hagyomány ellenében, a szabadságé a tekintély ellen, az élet és emberi értékek felmagasztalása elnyomatásukkal szemben. És végül, különös módon, ezt az új mozgalmat olyan emberek vezették, akik ismerték kulturális örökségüket, és azon igyekeztek, hogy a modern történeti kritika és tudományos kutatás új módszereivel tanulmányozzák azt. Ebben az értelemben humanista mozgalom is volt. A mindezen irányban kibontakozó új mozgalom, amely 1917-ben kezdődött, és néha „az új kultúra mozgalmának”, néha „az új eszmék mozgalmának” vagy „új hullám”-nak nevezték, egy régi nép és régi civilizáció újjászületésének ígérete és célkitűzése gyanánt ragadta meg a nemzet ifjúságának képzeletét, és nyerte el rokonszenvét.

Történelmileg tekintve több reneszánsz korszak is volt már Kínában. A Tang-kori nagy költők fellépése, az ezzel egyidejű mozgalom az új prózai irodalomért, amely a klasszikus kor stílusát kívánta követni, továbbá a Zen-buddhizmusnak az indiai vallás kínai reformációjaként való kialakulása – ezek képviselték az első kínai reneszánszt. A tizenegyedik század nagy reformmozgalmai, s az ezt követően kialakuló jelentékeny, világi jellegű neo-konfucianus filozófia, amely fokozatosan háttérbe szorította, majd végül teljesen felváltotta a középkori vallásokat – a Szung dinasztia időszakának e fontos fejleményeit tekinthetjük a második reneszánsznak. A drámai irodalom felvirágzása a tizenharmadik században, majd a későbbiekben a nagy regények megjelenése, mindazzal együtt, hogy nyíltan dicsőítették a szerelmet és az élet örömeit – ezt nevezhetjük a harmadik reneszánsznak. És végül, a lázadás a tizenhetedik században a Szung- és Ming-időszak racionális filozófiája ellen, majd az utóbbi három században kifejlődő új technika a klasszikus stúdiumokban, amely filológiai és történelmi szemléletével, továbbá azzal tűnt ki, hogy szigorúan ragaszkodott a hiteles tárgyi adatokhoz – mindez a negyedik reneszánsznak tekinthető.

Ezen történelmi mozgalmak mindegyikének megvolt a maga fontos szerepe, és mind hozzájárultak a régi civilizáció életerejének periodikus megújulásához. De mindezen jelentős mozgalmaknak, melyek jogosan tarthatnak igényt a „reneszánsz” elnevezésre, volt egy közös fogyatékoságuk, nevezetesen az, hogy egyik sem ismerte fel tudatosan történelmi küldetését. Nem volt meg bennük sem a tudatos erőfeszítés, sem a világos értelmezés mozzanata: mindegyikük történelmi tendenciák természetes következménye volt, így azután könnyedén legyőzte és elsöpörte őket a konzervatív hagyomány ereje, ami ellen csak igen ködösen és öntudatlanul küzdöttek. A tudatosság e mozzanata nélkül az új mozgalmak csak természetes fejlődési folyamatok maradtak, és soha nem értek el forradalmi hatást. Bevezettek ugyan új formákat, de soha nem vetették el teljesen a régit, ami ily módon továbbra is együtt létezett az újjal, míg végül teljesen el is mosta annak hatását. A Zen-mozgalom például gyakorlatilag kiszorította az összes többi buddhista irányzatot; mégis, mikorra a Zen lett a hivatalosan elismert hit, elvesztette forradalmi jellegét, és felvette mindazokat a vonásokat, amelyek ellen alapítói annak idején oly határozottan felléptek. A világi neo-konfucianus filozófia arra volt hivatott, hogy a középkori vallások helyébe lépjen, ámde hamarosan maga is új vallássá vált, öntudatlanul magára öltve a középkoriaság sok vonását. Az utóbbi háromszáz év új kritikai tudományossága lázadásnak indult a terméketlen filozofálás és a steril irodalmi műveltség ellen, de végül azok menedékévé vált, mert továbbra is domináltak és fogva tartották az irodalmárok nagy többségét. Az új drámák és új regények jöttek és mentek, ám a kormány továbbra is klasszikusokból tartotta az irodalmi vizsgákat, és a művelt emberek továbbra is klasszikus nyelven írtak verset és prózát.

A legutóbbi két évtizedben végbemenő reneszánsz mozgalom abban különbözik az összes korábbi mozgalomtól, hogy ez teljes mértékben tudatos és eltervezett folyamat. Vezetői tudják, mit akarnak, és tudják, mit kell lerombolniuk ahhoz, hogy elérjék, amit akarnak. Új nyelvet, új irodalmat, új élet- és társadalomszemléletet és új tudományosságot akarnak. Új nyelvet nemcsak arra a célra, hogy a népoktatásnak hatékony eszközeként szolgáljon, hanem hogy az legyen egy új irodalom kifejlődésében is. Irodalmat pedig olyat akarnak, amely az élő nép élő nyelvén íródik és képes kifejezni egy növekedő nemzet valóságos érzéseit, gondolatait, vágyait és törekvéseit. Új életszemléletet akarnak elültetni az emberekben, hogy megszabadítsák őket a hagyomány béklyóitól, hogy otthon érezhessék magukat az új világban és annak új civilizációjában. Új tudományosságot akarnak, amely nemcsak képessé tesz majd minket arra, hogy a múlt kulturális örökségét okosan értelmezzük, de fel is készít arra, hogy aktívan vegyünk részt a modern tudományos kutatásban. Ahogy én látom, ez a kínai reneszánsz küldetése.

A tudatos elem ebben a mozgalomban a Nyugat népeivel és civilizációjával való hosszú kapcsolat eredménye. Csakis kapcsolat és összehasonlítás által lehetséges különböző kulturális tényezők relatív értékét vagy értéktelenségét tisztán és kritikusan látni és megérteni. Ami az egyik népnél szent, a másiknak nevetségesnek tűnhet; és ami lenézett és megvetett az egyik kulturális környezetben, az máshol különös fenség és szépség hatalmas épületének alapkövévé válhat. Tíz hosszú évszázadon keresztül, az esztétikai érzék különös perversziója következtében, a kínai nők elkötözött lábát szépségnek látták; de néhány évtizednyi kapcsolat a külföldi népekkel és eszmékkel elég volt ahhoz, hogy a kínaiak észrevegyék ennek a szokásnak csúnya és embertelen voltát. Más részről azok a regények, amelyeket a kínaiak milliói olvastak, a kínai irodalmárok viszont mindig

megvetettek, az utóbbi évtizedekben az elfogadott irodalom sorába emelkedtek, első-sorban az európai irodalom hatására. Idegen civilizációkkal való kapcsolat új érték-mérőket ad, amelyekkel a hazai kultúrát felülvizsgálják és újraértékelik, és az ilyen átértékelés természetes eredménye a tudatos reform és megújulás. A Nyugat civilizációjával való szoros kapcsolat nélkül soha nem jöhetett volna létre a kínai reneszánsz.

Ebben az előadásban az a célom, hogy e reneszánsz egy szakaszának történetét esettanulmányként mondjam el a kulturális visszahatásnak ahhoz a sajátos módjához, amely fontos változásokat hozott a kínai életben és intézményekben. Ezt a szakaszt néha mint irodalmi reneszánszt vagy irodalmi forradalmat tartják számon.

Hadd ismertessem először azt a problémát, amire az irodalmi forradalom megoldást kínált. E problémát már a korai reformerek is jól látták: olyan nyelvet akartak találni, amely hatékony eszközül szolgálhatna a gyermekek és írástudatlan felnőttek millióinak oktatására. Elismerték, hogy a klasszikus nyelv, amelyet nehéz írni és megtanulni, s amely már több ezer éve nem beszélhető és hallás után nem érthető, nem alkalmas a gyermekek és a nép oktatására. A korai reformerek azonban soha nem gondoltak arra, hogy elvessek a klasszikus nyelvet, amin a faj egész kulturális hagyománya íródott és fennmaradt. Emellett a klasszikus nyelv volt az egyetlen írásbeli kommunikációra alkalmas nyelvi közeg a különböző területek sokféle dialektusa közt, hasonlóképpen, ahogy a latin volt a kommunikáció és a nyilvánosság egyetemes közege a középkori Európa minden részében. Ezen okokból kellett a klasszikusok nyelvét tanítani, és tanították is az ország minden iskolájában. Minden iskolai tankönyv, az elemitől az egyetemig ezen a halott nyelven íródott; és az elemi iskolai oktatás elsősorban abból állt, hogy ezeket a szövegeket, amiket szavanként le kellett fordítani a nép helyi dialektusára, olvasták és memorizálták. Amikor megindult az európai irodalom kínai fordítása, a fordítások mind e klasszikus nyelvre készültek; szörnyű megpróbáltatás és ugyanakkor rendkívül mulatságos dolog volt Charles Dickens regényeinek komikus figuráival úgy találkozni, hogy egy kétezzer éve halott nyelven beszélnek!

Sok komoly szó esett arról, hogy a kínai hangok leírására ábécé készüljön, amelynek segítségével hasznos, tájékoztató kiadványok szolgálhatnák a nép felvilágosítását. Keresztény misszionáriusok ábécék egész sorát hozták létre, hogy a Bibliát az írástudatlan emberek javára helyi dialektusokra fordíthassák le. Egyes kínai írástudók a mandarin dialektushoz is kidolgoztak több ábécét, és nyilvánosan propagálták ezek bevezetését az írástudatlanok oktatására. Más írástudók a *paj-hua*, vagyis a nép beszélt nyelvének használata mellett törek lándzsát, hogy folyóiratokat és újságokat adhassanak ki, és így hasznos információkat nyújthassanak és hazafias eszméket ültessenek el a népben, amely az irodalmi nyelvet nem tudja elolvasni.

Ám ezek az írástudó reformerek mind egyetértettek abban, hogy ezekre a célszerű intézkedésekre, mint pl. a közönséges nyelv használata vagy ábécé bevezetése, csak azoknak a felnőtteknek van szüksége, akiknek nem volt lehetősége rendes iskolába járni. Egy pillanatig sem vették volna komolyan azt a gondolatot, amely szerint e félmegoldások olyan általánosan elterjedhetnének, hogy teljesen kiszorítanák a klasszikus nyelvet. Úgy vélték, hogy a *paj-hua*, mint a nép közönséges zsargonja, csak az olcsó regények számára jó, de semmiképpen sem az irodalmároknak. Ami pedig az ábécét illeti, azt csupán az írástudatlan felnőttek számára irányozták elő. Ugyanis, érveltek, ha a gyerekeket az

iskolában az ábécés írásra tanítanak, hogyan is remélhetnék, hogy valaha is birtokába jutnak a múlt morális és kulturális örökségének?

Mindezek a reformkísérletek szükségszerűen bukásra voltak ítélve, hiszen senki sem akart egy olyan nyelvet megtanulni, amit saját szószólói is lenéztek, és aminek nem volt több haszna, mint az, hogy ismeretében néhány olcsó újságot és pamfletet elolvashatott az ember; ilyesmiket publikáltak ugyanis a reformerek a tudatlanok és alacsonyorsúak üdvére. Elképzelhetetlen volt továbbá, hogy e reformereket elegendő lelkesedés töltse el ahhoz, hogy olyan nyelven írjanak és publikáljanak, amit méltóságukon és intelligenciájukon alulinak tartottak saját irodalmi eszközként való használatra. Így aztán a *paj-hua* újságok mindig rövid életűek maradtak, és soha nem jutottak el a néphez; a fonetikus írás pedig néhány reformer hóbortja lett. Az iskolák továbbra is a klasszikusok kétezer éve halott nyelvét tanították; az újságokat továbbra is ezen írták és adták ki; s az irodalmárok és írók továbbra is ezen hozták létre könyveiket, esszéiket és verseiket. A nyelvi kérdés megoldatlan és megoldhatatlan maradt.

A kérdés megoldása végül is az amerikai egyetemek kollégiumaiból indult el. 1915-ben jelentéktelen események arra indították a Cornell-egyetem néhány kínai diákját, hogy felvessék a kínai nyelv reformjának kérdését. Évfolyamtársam, Csao Jüan-zen és én cikksorozatot készítettünk a témáról. Ő azon az állásponton volt, hogy lehetséges a kínai nyelvet fonetikusán leírni; ki is dolgozta az eljárás bizonyos részleteit és válaszolt a lehetséges ellenérvekre. Én azon az állásponton voltam, hogy a végső cél ugyan a fonetikus írás lenne, de közbeeső fázisokat is szükséges beiktatni annak érdekében, hogy az ideografikus írásjegyek könnyebben taníthatók legyenek az elemi iskolában; ezenkívül magam is javasoltam bizonyos módszereket és eljárásokat a reformhoz. Ezek a cikkek angolul íródtak, s a *Chinese Students' Monthly*-ban jelentek meg. Nem keltettek semmiféle érdeklődést és rövidesen feledésbe merültek.

Ámde újabb viták indultak irodalmi barátaim körében az Egyesült Államokban, s ez arra ösztönzött, hogy többet foglalkozzam a kínai nyelv és irodalom kérdésével. Az eredeti vita a költői stílusról folyt; sok-sok levél jött és ment Ithaca, New York City, Cambridge, Poughkeepsie és Washington, D. C. között. A költői stílus kisebb jelentőségű kérdésével való foglalkozás során rájöttem: a probléma valójában az, hogy alkalmas eszközt kellene találni a kínai irodalom minden ága számára. A kérdés most így hangzott: milyen nyelven hozza létre az új Kína jövődől irodalmát? Válaszom ez volt: a régóta halott klasszikus nyelv soha nem válhat egy élő nemzet élő irodalmának közvetítőjévé; Kína jövődől irodalmának a nép élő nyelvén kell íródnia. „Holt nyelv nem hozhat létre élő irodalmat.” S ez az élő nyelv, amit az egyetlen lehetséges közegként javasoltam a jövődől kínai irodalom számára, a *paj-hua* volt, a lakosság nagy többségének köznyelve, az a nyelv, amelyen az elmúlt ötszáz évben számos olyan regény született, amit a tömegek olvastak és szerettek, bár az irodalmárok megvetettek. Azt akartam, hogy ez a nagyon is megvetett közönséges népnyelv és regény-nyelv Kína nemzeti nyelvének rangjára emelkedjen, olyan helyre, amelyen minden modern nemzeti nyelv állott Európában.

Egy, a Vassar-főiskolán tanuló kínai diáklány kivételével, az amerikai egyetemeken tanuló irodalmi barátaim mind tiltakoztak felháborító elméletem ellen. Azt ugyan el kellett ismerniük, hogy a nép beszélt nyelve alkalmasnak bizonyult a népszerű regények létrehozásához, minthogy ezt a XVI., XVII. és XVIII. század nagy regényei világosan megmutatták. De mindannyian ragaszkodtak ahhoz, hogy a közönséges népnyelv, amit

soha nem csiszolt és finomított a nemzet nagy íróinak és költőinek munkája, nem lehet megfelelő eszköz a költészet számára. Én azzal védekeztem, hogy kimutattam, a kínai költészet egész történetében a nagy költők legemlékezetesebb versei a legegyszerűbb nyelven íródtak, s ez a nyelv, ha nem volt is szorosan vett népnyelv, mégis nagyon közel kellett álljon a korabeli élő beszédhez. Annak ellenére, hogy bőségesen hoztam fel példákat elméletem bizonyítására, barátaimat nem sikerült meggyőzőnöm. El kell ugyanis ismerni, hogy a múlt költői sohasem használták tudatosan a népnyelvet, csak akaratlanul csúsztak bele néha, az igazi költői ihlet ritka pillanataiban. A kínai költészet legnagyobb része szigorúan konzervatív, finomra csiszolt költői stílusban íródott.

Filozófiámban pragmatista lévén, ezek után azzal álltam elő barátaimnak, hogy a magam részéről saját verseimben ezentúl a *paj-hua*-t fogom használni. 1916. július 26-án tudtára adtam minden Amerikában élő barátomnak azt az elhatározásomat, hogy a mai naptól nem írok több verset klasszikus nyelven, és megkezdem kísérleteimet az ún. közönséges népnyelven való verselés terén. S mielőtt alig féltucat vers megszületett volna, már megtaláltam a címet is új verseskötetemhez: *Kísérletek könyve* lett a neve.

Ezenközben új érdeklődéssel és új módszerekkel kezdtem tanulmányozni irodalmunk történetét. Arra törekedtem, hogy evolucionista szempontból vizsgálódjam, s legnagyobb meglepetésemre és határtalan örömömről a kínai irodalom történelmi fejlődése a klasszikus hagyomány despotikus kötöttségei elleni szakadatlan, bár teljesen tudattalan harcról tanúskodott s folyamatos törekvést mutatott az élőnyelvi irodalom felé. Úgy találtam, hogy a kínai irodalom történetében két párhuzamos mozgás figyelhető meg: jelen volt benne egyrészt az írástudók, az irodalmárok, az elit és a császári udvarok költőinek klasszikus irodalma; de ott volt másrészt minden korban az irodalmi fejlődés búvópatakja is a nép között. Ez hozta létre a népdalokat a szerelemtől és hősiességtől, a táncosok dalait, az utcai énekes-mesélő epikus történeteit, a falusi színház drámáit, és ami a legfontosabb, a regényeket. Azt tapasztaltam, hogy az új formák, az újítások az irodalomban soha nem a felsőbb osztályok másolató klasszikus szerzőitől származtak, hanem mindig a vidék, a falusi fogadó, és a piac írástudatlan népétől. Úgy láttam, hogy mindig ezek a köznéptől eredő új formák és módszerek adtak időről időre friss vért és új erőt az irodalmárok irodalmának, s így megmentették a megkövesedés állandóan fenyegető veszélyétől. A kínai irodalomnak mindig azok voltak a nagy periódusai, amikor a nép új kifejezési formái magukra vonták a kor vezető elméinek figyelmét, akik legjobb műveiket nemcsak új módszerekkel, hanem a nép egyszerű és friss nyelvéből is merítve hozták létre. E nagy korok csak akkor sorvadtak el, mikor az új népi formák is ismét megmerevedtek és megkövesedtek annak következtében, hogy tehetségtelen irodalmárok hosszú időn keresztül szolgálai utánózták őket.

Röviden szólva tehát azt láttam, hogy a kínai irodalom története egymást követő forradalmakból áll, amikor is a kezdeményezés mindig a műveletlen, de a hagyománytól nem béklyózott néptől indult ki, a felsőbb osztályok nagy művészei megéreztek ezt az inspiráló hatást és az eredmény az irodalmi fejlődés új szakaszát hozta létre. Az antik kor anonim népdalai teszik ki a nagyszerű *Dalok Könyve* zömét, s ezzel teremtdődött meg a kínai irodalom legelső korszaka. A Három Királyság és később a Tang-kor új költészetének létrejöttéhez is az anonim népdalok adtak formát, és inspirációt. A táncos- és énekeslányok dalaival kezdődött a *ci*-dalok új korszaka a Szung-korban. A nép hozta először létre azokat a színműveket, melyek a Jüan- és Ming-kor nagy drámáihoz vezettek. Az

utcai énekes-mesélők epikus történeteinek alapultak a későbbi nagy regények, amelyek közül egyik-másik három-négyszáz éven át bestseller maradt. Mindezen új korszakok a nép élő nyelvén létrehozott új irodalmi formákból születtek.

Ilyenformán érveimet az új beszélt-, élőnyelvi nemzeti irodalom mellett tagadhatatlan történelmi tények halmaza erősítette és támogatta. A *paj-hua*-t a kínai irodalom nemzeti médiuma gyanánt elismerni csupán annyit jelent, mint logikus és természetes betetőzéséhez juttatni egy olyan történelmi folyamatot, amit azelőtt oly sokszor eltorzított, félreterelt és elnyomott a klasszikus hagyomány tekintélyének súlya.

E történelmi gondolkodásmenet egy tanulmányban öltött testet, amely 1917 első napján jelent meg *Kísérleti javaslatok a kínai irodalom reformjához* szerény cím alatt. A cikk egyidejűleg az Amerikában élő kínai diákok által kiadott *Quarterlyben*, és Kínában a *The Youth* nevű új liberális folyóiratban is napvilágot látott. Ennek Csen Tu-hszü volt a főszerkesztője, a forradalmi mozgalom régi tagja, aki később a Kínai Kommunista Párt alapítója lett. Legnagyobb meglepetésemre az történt, hogy ami az amerikai egyetemeken tanuló barátaimat nem győzte meg, rokonszenven és megértéssel találkozott Kínában. Csen Tu-hszü az én cikkem után a sajátját helyezte el a lapban, *A kínai irodalmi forradalomról* merész cím alatt. Ebben a cikkben a következőket írta:

„Kész vagyok szembeszállni az ország minden vaskalapos irodalmárának ellenségeskedésével, és meglobogtatni 'Az irodalmi forradalom hadserege'-nek hatalmas zászlaját Hu Si barátom védelmében. Erre a zászlóra nagy betűkkel kell felírni a forradalmi hadsereg három nagy elvét:

1. Le kell rombolni az arisztokrata kevesek kipingált, kicicomázott és hajbókoló irodalmát, és meg kell teremteni a nép egyszerű, dísztelen és nagy kifejező erejű irodalmát;

2. Le kell rombolni a klasszicizmus sztereotip és egyhangú irodalmát, és meg kell teremteni a realizmus friss és őszinte irodalmát;

3. Le kell rombolni a remeték és szerzetesek vaskalapos, érthetetlen és maradi irodalmát, és meg kell teremteni egy élő társadalom egyszerű nyelvű és népi irodalmát”.

Ezeket a cikkeket az én további írásaim követték, az egyik „Az irodalom történeti-evolúciós elméletéről”, a másik „A kínai irodalom konstruktív forradalmáról” szöveget. Mindegyikük nagy vitát váltott ki. Mire 1917 nyarán hazatértem Kínába, a forradalom már javában állt.

Ami a legjobban meglepett, az volt, hogy milyen gyenge és szegényes az ellenzék. Félelmetes ellenzéklet és hosszú harcot vártam, amely végül is – ebben biztos voltam – a mi győzelmünkkel zárulna, körülbelül 20 év múlva. Ámde semmiféle hathatós érveléssel nem találkoztunk; történelmi érveimre soha nem válaszolt a klasszikus irodalom ügyének egyetlen védelmezője sem. Az ellenzék vezére Lin Su volt, aki anélkül, hogy egyetlen szót is tudott volna bármilyen európai nyelven, százötvennél több angol és más európai regényt fordított le klasszikus nyelvre.¹ De semmilyen érvet nem tudott felvonultatni.

¹ Ez egy segítőtárs közreműködésével történt, aki előszóban tolmácsolta az eredeti szövegeket beszélt kínai nyelvre, ezt pedig Lin Su lefordította klasszikus nyelvre.

Egyik cikkében azt írta: „Tudom, hogy a klasszikus nyelvet nem szabad elvetnünk, de nem tudom, hogy miért”!! A vak reakciónak ezek az erői végül csak az állami üldözés módszereihez tudtak folyamodni. Megtámadták barátom és kollégám, Csen Tu-hszü magánéletét, aki akkoriban a pekingi Állami Egyetemi bölcsészkarának dékánja volt, és a külső nyomás olyan fokot ért el, hogy 1919-ben kénytelen volt elhagyni az egyetemet. Csakhogy ezek az üldöztetések jelentős ingyen propagandát is csináltak nekünk, s a Peking Egyetemet lassanként az egész ország ifjúsága egy új felvilágosodás központjának kezdte tekinteni.

Ekkor váratlan esemény történt, amely az irodalmi mozgalmat hirtelen gyors sikerre vezette. A párizsi békekonferencia úgy döntött, hogy feláldozza Kína követeléseit és Japánnak juttatja a rendelkezési jogot a Santung tartománybeli korábbi német birtokok fölött. Amikor a hír eljutott Kínába, a pekingi diákok a Peking Egyetem diákjainak vezetése alatt tiltakozó tömeggyűlést tartottak, és tüntető felvonulások során betörték egy japánbarát miniszter házába, felgyújtották, s az ott tartózkodó tokiói kínai követet pedig csaknem halálra verték. A kormány sok diákot letartóztatott, de a közfelháborodás olyan magasra csapott, hogy a hírhedten japánbarát kormány ellenében szinte az egész nemzet az egyetemi diákok pártjára állt. A béketárgyalások és a kormány elleni tiltakozásul Sanghajban és más városokban a kereskedők bezárták üzleteiket. A párizsi konferenciára kiküldött kínai delegációt bizonyos testületek figyelmeztették, hogy ne írják alá az egyezményt; a delegáció engedelmeskedett. A közfelháborodás ilyen erős megnyilvánulása arra kényszerítette a kormányt, hogy szabadon engedje a diákokat, és hogy elbocsásson hivatalából három jól ismert japánbarát minisztert. A harc május 4-én kezdődött, és június első feléig tartott, amikor is a kormány véglegesen engedett. Ezt nevezték a „Május negyedike mozgalom”-nak.

Ebben a politikai harcban a Peking Egyetem a diákok szemében egycsapásra a nemzet vezetőjének pozíciójába került. Azt az irodalmi és szellemi mozgalmat pedig, amit az egyetem néhány professzora és diákja vezetett, és amely a megelőző években lassanként éreztetni kezdte hatását az ország ifjúságának soraiban, most nyíltan a nemzeti emancipáció új és szívesen látott erejeként üdvözölték. 1919-ben és 1920-ban körülbelül 400 kisebb folyóirat jelent meg, majdnem mindegyiket az ország különböző vidékein élő diákok adták ki – volt köztük nyomtatott, stencilezett és litográf eljárással készült kiadvány – és mindegyikük beszélt köznyelven íródott, azon az irodalmi közegen, amit a Peking Egyetem tanárai javasoltak. Az irodalmi forradalom egyik napról a másikra szétterjedt az egész országban, az ifjúság hatékony kifejezőeszközzé talált az új irodalmi nyelvben. Mindenki sietett kifejezni magát ezen a nyelven, amit megértett, és amin megértethette magát. Néhány év alatt az irodalmi forradalomnak sikerült nemzeti nyelvet adnia az országnak, és az irodalmi önkifejezés új korszakát nyitotta meg.

A politikai pártok is hamar felismerték az új nyelv hasznosságát, és alkalmazni kezdték hetilapjaikban és folyóirataikban. A kiadók, bár eleinte haboztak, hogy közönséges nyelven írott könyveket fogadjanak el, hamarosan észrevették, hogy ezek sokkal jobban fogynak, mint a klasszikus nyelvűek, és lelkesedni kezdtek az új mozgalomért. Sok kis könyvkiadó jött létre ekkoriban, amelyik nem adott ki mást, csak nemzeti nyelven írt könyveket és folyóiratokat. 1919-re és 1920-ra a közönséges népnyelv a tekintélyesebb „Kína nemzeti nyelve” címet nyerte el. És 1920-ban az Oktatási Minisztérium – egy reakciós kormányban – vonakodva bár, de elrendelte, hogy a következő év őszétől az

általános iskolák első két osztályának tankönyveit a nemzeti nyelven írják. 1922-ben pedig elrendelték az összes általános és középiskolai tankönyv átírását a nemzeti nyelvre.

Ily módon az oktatás új nyelve, ami annyi fejtörést okozott az előző generációnak, most egy más irányból indult támadás következtében önmagától megoldódott. Az irodalmi forradalom szószólói közvetve megoldották az oktatás számára alkalmas nyelv problémáját is, mivel, ahogy már az előbbieken említettem, senki sem kíván olyan nyelvet megtanulni, amit az irodalmárok szégyellenek saját költészeti és prózai alkotásaikban használni. Amikor először tértem vissza Pekingbe 1917-ben, megpróbáltam meggyőzni a nemzeti nyelv egységesítésére létrehozott társaság vezetőit, hogy semmiféle olyan nyelv nem lehet alkalmas az iskolák számára, ami nem alkalmas a költőnek és prózaírónak; és hogy az iskolák nyelve szükségszerűen az irodalom nyelve is kell legyen. Miután pedig ezek a vezetők felvetették a nemzeti nyelv egységesítésének kérdését, megmondtam nekik, hogy ez teljesen felesleges. A költők, írók, a nagy prózaírók és drámaírók a nyelv igazi egységesítői. „Konstruktív forradalom a kínai irodalomban” című cikkemben rámutattam, hogy

„... amikor lesz majd nemzeti nyelven írott irodalmunk, csak akkor, és nem előbb, lesz irodalmi értékű nemzeti nyelvünk is. Ezért első lépésként olyan sok jó irodalmi művet kell létrehoznunk, a nemzeti nyelven, amennyit csak lehetséges. Amikor nemzeti nyelven íródott regények, versek, drámák és esszék tömegei forognak majd közkézen az egész országban, az lesz csak az igazán értékes nemzeti nyelv végső megszilárdulásának ideje. Mindazok, akik egyáltalán tudnak közülünk *paj-hua*-ban prózát írni, nem tankönyvekből és szótárakból tanulták, hanem a nagy regények olvasása által sajátították el használatát. A nagy regények, amiket annyira szerettünk gyermekkorunkban, most legeredményesebb tanáraink a *paj-hua* használatában; és a jövő költészetében és prózájában használt *paj-hua* lesz a jövő Kínájának egységes nemzeti nyelve.”

Jövendőlésemet hamarabb igazolta az idő, mint vártam volna. A nemzet nem várta meg, hogy a jövő irodalma hozza létre az egységes nemzeti nyelvet. Adva volt már az írott forma, a mondat szerkezet, a stílus, mind-mind egységesítve abban a néhány nagy regényben, amely ott élt minden ember szívében és lelkében. Amikor megfogalmazódott az igény, hogy fiatal írók élő nyelven fejezzék ki magukat, ezek örömteli meglepetésükre egyszerre csak észrevették, hogy régóta birtokában vannak egy hathatós irodalmi eszköznek, amely olyan könnyű és egyszerű volt, hogy már el is sajátították anélkül, hogy tanulták, sőt egyáltalán észrevették volna, hogy tudják.

Ahhoz, hogy megérthessük e figyelemreméltóan gyors sikernek az okát egyrészt az irodalmi forradalomban, másrészt abban, hogy a klasszikus nyelv helyére az élő nemzeti nyelvet állították az oktatás és az irodalom elismert eszközeként, először is elemeznünk kell azokat a tulajdonságokat, amivel a nemzeti nyelvnek bírnia kell. Az európai nemzetek modern nemzeti nyelveinek története megmutatta, hogy a nemzeti nyelv mindig egy dialektusból ered, mégpedig olyan dialektusból, amelyet, először is, az ország összes dialektusai közül legtöbben beszélnek és leginkább megértenek; és amely, másodszor, meglehetősen nagy tömegű irodalmat hozott létre, minek következtében formája többé-kevésbé megállapodott és egységes lett, s elterjedését az irodalmi remekművek nép-

szerűsége segítheti. Az olasz nyelv a toszkán dialektusból származik, amely nemcsak a leginkább ismert dialektus volt, de egyben az a nyelv, amelyen Dante, Boccaccio és más mesterek létrehozták új irodalmukat. A mai francia nyelv Párizs nyelvéből származik, amely nagyon korán Franciaország hivatalos nyelve lett. A XVI. században I. Ferenc elrendelte, hogy minden hivatalos iratot párizsi nyelven fogalmazzanak, és ugyanezen a nyelven írták — tudatosan — a Pléiade néven emlegetett költők verseiket, Rabelais és Montaigne pedig prózai műveiket. Ugyanez érvényes Németország és Anglia nemzeti nyelve is. A modern angol a Midland dialektusból származik, amely, mint London és a két nagy egyetem nyelve, az ország leginkább ismert és megértett dialektusa volt; és ez volt az a nyelv, amire Wycliffe a Bibliát lefordította, s amelyben Chaucer költői meséit írta, továbbá az Erzsébet előtti és az Erzsébet-kori drámaírók darabjait írták.

Könnyen belátható, hogy Kína nemzeti nyelve mindkét követelményt birtokában van. Először is a nemzeti nyelv alapját képező mandarin dialektusokat kétséget kizáróan a legtöbben beszélik az országban; az északkeleti Harbintól le egészen délnyugatra, Jünnan, Kujcsou és Szecsuan tartományig, vagyis Kína és Mandzsuria területének összesen több mint kilencven százalékán. Ezen hatalmas terület bármely részének lakosainak, ha akár milyen másik vidékre utaznak is, nem kell más nyelvre váltaniuk. Természetesen vannak helyi variációk; de nemzeti fontosságú tény, hogy bár Jünnanból, Kujcsouból vagy Szecsuanból származó diákok több ezer mérföldet utaznak, ha Pekingbe mennek tanulni, mégis azt találják, hogy saját dialektusukat ott is az ország legáltalánosabban megértett dialektusaként ismerik.

Másodszor, a mandarin dialektusok voltak a nép irodalmának legnépszerűbb hordozói az elmúlt 500 év folyamatos fejlődése során. Ezekben a tartományokban a népdalok mind a mandarin dialektusokban jöttek létre, a népszerű regények hasonlóképpen; a korai regények a Jangce északi és középső folyásának népi nyelvén íródtak, míg az újabbak, mint pl. a híres *A vörös szoba álma* tiszta pekingi dialektusban. Ezeket a nagy regényeket széles körben olvasta mindenki, aki egyáltalán tudott olvasni; még az irodalomárok is, akik látszólag megvetették ezeket a közönséges és olcsó műveket, jól ismerték valamennyit, lévén, hogy gyermekkorukban titokban olvasták őket. Ezek a regények voltak a nemzeti nyelv leghatalmasabb egységesítői és leghatékonyabb népszerűsítői, nemcsak a mandarin dialektusok elterjedési területén belül, hanem azoknak a területeknek a szívében is, ahol a régi dialektusok dominálnak. Én magam például a déli Anhuj tartomány hegyvidékeiről származom, ahol a legbonyolultabb dialektusokat beszélik, és én mégis olvastam, és nagy örömet letem sok regényben, még jóval mielőtt elhagytam volna a szülői házat. Ezekből a regényekből tanultam *paj-hua*-ban fogalmazni, mikor még csak tizenöt éves voltam. A fiatal írók százai, akik az elmúlt tizenöt évben az irodalmi élet előterébe kerültek, legnagyobb részét ugyanezen az úton sajátították el művészi stílusukat. Gyakran felmerült a kérdés: miért tartott ilyen sokáig, hogy egy ilyen széles elterjedt, és gazdag irodalmi anyaggal rendelkező élő nyelvet érdemei szerint elismerjenek az oktatás és az irodalmi alkotás legmegfelelőbb eszközének? Miért nem tudott a halott klasszikus nyelv helyébe lépni már jóval a jelenlegi irodalmi forradalom előtt? Miért vetették meg a művelt osztályok olyan sokáig a beszélt nyelvet?

A válasz nagyon egyszerű. A klasszikus nyelv tekintélye valóban túl hatalmas volt ahhoz, hogy a császárság korában könnyedén megdönthető lett volna. Tekintélye szinte legyőzhetetlenné lett azáltal, hogy egy régóta egységes császárság hatalma erősítette, és az

állami vizsgák egyetemes rendszere támogatta, amelynek keretében a polgári felemelkedés egyetlen útja a klasszikus nyelv és irodalom alapos ismeretén keresztül vezetett. A modern Európa nemzeti nyelveinek kialakulását nagyon megkönnyítette, hogy nem volt sem egységes központi hatalom, sem általános érvényű klasszikus vizsgarendszer. Ennek ellenére a két nagy egyház, a római és a görögkeleti – a Római Birodalom árnyképei – az egyházi előrehaladásra vonatkozó szigorú előírásaikkal képesek voltak két halott nyelv használatát sokszáz éven keresztül fenntartani. Ezért is nem véletlen, hogy a kínai irodalmi forradalom tíz évvel azután következett el, hogy 1905-ben eltörölték az irodalmi vizsgákat, és néhány évvel azután, hogy politikai forradalom zajlott le 1911–12-ben.

Továbbá, Kína élő irodalmának történelmi fejlődéséből hiányzott a tudatos és egyértelmű mozgalom tényezője, ami nélkül pedig lehetetlen volt a klasszikus hagyomány tekintélyével szembeszállni. Volt jó néhány olyan író, akit vonzott az alacsony sorú, műveletlen parasztok, táncoslányok és utcai énekes-mesélők művészetének ellenállhatatlan ereje és szépsége, és akik ezért legjobb műveiket a népi irodalom formájában és nyelvén hozták létre. De olyannyira szégyelltek tettüket, hogy a korai regényírók közül sokan névtelenül vagy írói álnéven adták ki műveiket. Senki nem ismerte fel tisztán és tudatosan, hogy a klasszikus nyelv már régóta halott, és a nép élő nyelvének kell a helyébe lépnie. Ilyen egyértelmű szembenállás nélkül az élő népi nyelv és irodalom nem remélhette, hogy egy nap majd a klasszikus irodalom magas pozícióját birtokolhatja.

A közelmúlt irodalmi forradalmának legnagyobb vívmánya az volt, hogy meghozta a hiányzó tényezőt: a tudatos támadást a régi hagyomány ellen és az új egyértelmű támogatását. A klasszikus nyelv lélekharangja akkor szólalt meg, amikor történelmileg megállapították, hogy már legalább kétezer éve halott. S a népi nyelv és irodalom felemelkedése akkor kapott tényleges biztosítékot, amikor a Nyugat irodalmával való kapcsolat és összehasonlítás által az eddig megvetett regényeket és drámákat kezdte nagyra értékelni az ország értelmisége. Ahogy az értékviszonyok megfordultak, ahogy a köznyelvet tudatosan a legjobb képességű jelöltnék nyilvánították Kína nemzeti nyelvének megtisztelő posztjára, a forradalom sikere kétségtelenné vált. Az idő megérett a változásra. A nép természetes érzéke, a számtalan névtelen férfi és nő dala és meséje észrevétlenül, de biztosan készítette elő a változást évszázadokon keresztül. A fejlődés minden nem tudatos folyamata szükségszerűen lassú és tékozló. Amikor azonban ezek a folyamatok tudatossá és határozottá válnak, lehetővé válik az értelmes irányítás és kísérletezés, és sok évszázad munkája néhány rövid évbe sűrűsödik össze.²

(Hu Shih: The Chinese Renaissance (1934, 1963). III 44–62.)

(Fordította: Sarkadi Borbála)

² A kínai irodalmi reneszánsz történetét nagyon érzékletesen írja le Dr. Tsi C. Wang *Az ifjúsági mozgalom Kínában* című művében. (New York: Republic Press, 1927.)

空の秋五獨會

粵 述

空七秋 —— 舊事重提之四 ——

孩子們所盼望的，過年過節之外，大概要
數迎神賽會的時候了。但我^{當時}表很偏僻，待到
^{賽會的行}迎過時，一定已在下午，儀仗之數，也減而又
減，而剩的極寥寥。往往伸着頸子等候多時，
却只見十幾個人攪着一個金臉或藍臉的神像，忽
忽地跑過去。于是，完了。

IRODALOM A FORRADALOM IDŐSZAKÁBAN

– *Előadás a huangpui Katonai Akadémián,¹ 1927. ápr. 8-án* –

Mai előadásomban a „forradalmi időszak irodalmáról” szeretnék szólni néhány szót. Az Akadémia több ízben felkért, de egyre húztam-halogattam a dolgot, s nem jöttem el. Gondoltam, bizonyára azért hívnak, mert írtam néhány elbeszélést, irodalmár vagyok, s az irodalomról szeretnének hallani tőlem. Pedig valójában nem vagyok az, s nem értek az irodalomhoz. Módszeresen először bányászati stúdiumokkal foglalkoztam, s ha szén-bányászatról kellene beszélnem, arról talán többet tudnék mondani, mint az irodalomról. Bár kedvtelésből természetesen gyakran olvasok szépirodalmat, de korántsem olyan odaadással, hogy olvasóim számára hasznos dolgokról számolhatnék be. Ráadásul az utóbbi években Pekingben szerzett tapasztalataim egyre növekvő kételyeket ébresztenek bennem az eddig ismert, s a régiek által kidolgozott irodalmi teóriákkal szemben. Amióta ugyanis tüzet nyitnak a diákokra, s megszigorítják a cenzúrát, arra gondolok, hogy az irodalom a leghaszontalanabb dolog a világon: csak a gyengék menedéke. Akik erősek, nem beszélnek, hanem gyilkolnak. Elég, ha az elnyomottak csak néhány szót szólnak vagy írnak, máris legyilkolják őket; vagy, ha szerencsájük van, s megmenekülnek, napestig kiáltozhatnak, kesereghetnek, berzenkedhetnek, az erősek akkor is elnyomják sanyargatják és gyilkolják őket anélkül, hogy szembeszállhatnának velük. Mi haszna van így az embereknek az irodalomból?

A természet világában is hasonló a helyzet. Amikor a karvaly verebet fog, hangot sem hallat, csak a veréb kiáltozik csiripelve. Ha a macska egeret fog, az egér vinnyog, de a macska néma csendben van. Tehát mindig a csendben cselekvők fálják fel azokat, akik csak kiáltani tudnak. Ha az író iparkodik s ír néhány művet, talán ismertté válik életében, vagy hírnévre tehet szert egy pár évig, de csak olyasfélékép, mint a mártírok, akiknek tetteiről a gyászszertartás után rögtön megfélelkeznek, ellenben mindenki arról beszél, hogy kinek a halotti búcsúztatója sikerült jobban. S ez igazán nem más, mint valami jól kifizetődő üzletelés.

Mindazonáltal azok az írók, akik e forradalmi körzetben tevékenykednek, bizonyára mégis szeretnek arról beszélni, hogy az irodalomnak milyen sok köze van a forradalomhoz, hogy felhasználható a propaganda, a buzdítás, a mozgósítás céljaira, a

¹a huangpui (Whampos) Katonai Akadémia – Szun Jat-szen alapította korszerű katonai főiskola, 1924-ben nyílt meg a Kanton melletti Huangpu-ban. Parancsnoka Csang-Kaj-sek volt, akinek 1927-ben bekövetkezett puccsa előtt az intézmény a Kínai Kommunista Párt és a Kuomintang együttműködése jegyében, forradalmi szellemben tevékenykedett, s tisztségviselői között számos kommunista volt.

forradalom előmozdítása és végrehajtása érdekében. Szerintem azonban az ilyen céllal íródott művekben nincs erő; a jó irodalmi alkotások ugyanis többségükben sohasem parancsszóra születnek, hanem természetyszerűen keletkeznek az ember szívében – tekintet nélkül a lehetséges kihatásokra. Ha úgy kezdünk az íráshoz, hogy művünk miben sem fog különbözni a régi *pa-kutól*, azaz a nyolcrészes essétől, nem lesz irodalmi értéke, még kevésbé ereje, hogy hatni tudjon az olvasóra. A forradalomhoz „forradalmárookra” van szükség, a „forradalmi irodalommal” nem szabad sietni, mivel csak az tekinthető forradalmi irodalomnak, amit forradalmárok művelnek. Szerintem tehát inkább a forradalomnak van köze az irodalomhoz, s nem megfordítva. A forradalmi időszak irodalma más, mint a békés időszaké: a forradalom bekövetkeztével az irodalom rögtön megváltoztatja arculatát. De csak a nagy forradalmak változtathatják meg az irodalmat, a kicsik nem, mert nem tekinthetők igazában forradalomnak, ezért nem is tudhatják átalakítani az irodalmat. A „forradalom” szót itt mindenki megszokta már, de Csiangszu és Csöcsiang tartományokban megborznak hallatára, beszélni is veszélyes róla. Pedig a „forradalom” korántsem valami ritka dolog, a társadalmi változások, az emberiség haladása nem képzelhető el nélküle. Az emberiség azért alakulhatott ki az egysejtűből, s úgy jutott el a barbárságtól a civilizációig, hogy szakadatlanul forradalmi változásokon ment keresztül. A biológusok azt tanítják, hogy „az ember és a majom között egyáltalán nincs nagy különbség, az ember és a majom unokatestvérek”. De miért lett az emberből mégis ember, s miért maradt meg a majom majomnak? Azért, mert a majom nem volt hajlandó megváltozni, szívesebben járt négy lábon. Lehet, hogy valaha felemelkedett egyikük, s megpróbált két lábon járni, de a többiek leintették: „Eleink világeletükben másztak, nem engedünk felállni!” Aztán halálra marták. Minthogy ragaszkodtak a régihez, nemcsak felállni nem voltak hajlandók, beszélni sem. Nem így az ember. Felállt, beszélni kezdett, végül győzött. S e folyamatnak még ma sincs vége. A forradalom tehát nem ritka jelenség: azok a nemzetek, amelyek mindeddig nem enyésztek el, nap-nap után forradalmi változásokra törekcsenek ma is, még ha e változások többnyire csupán kis forradalmat jelentenek is.

Milyen hatással vannak mármost a nagy forradalmak az irodalomra? Ezzel összefüggésben nagyjából három időszakról beszélhetünk.

1. Nagy forradalom előtt minden irodalom többé-kevésbé igazságtalannak és elviselhetetlennek érzi a közállapotokat, ezért panaszkodik és méltatlankodik. A világirodalom számtalan ilyen alkotást mutat fel, de e panaszkodó és méltatlankodó művek nincsenek különösebb hatással a forradalomra, minthogy a pusztá panaszkodás és méltatlankodás nem képvisel erőt, az elnyomók mit sem törődnek vele. Az egér hiába vinnyog, a macska könyörtelenül felfalja, ha vinnyogásából jelentős irodalom születik is. Ezért egy nemzet sorsa mindaddig reménytelen, amíg irodalma csak a panaszkodás és méltatlankodás állapotában van, éppen, mert megreked benne. Úgy vagyunk ezzel, mint az emberek a pereskedéssel. Amikor a vesztes fél sérelmi nyilatkozatokat kezd tenni, ellenfele már tudja, hogy nincs ereje tovább vinni a pert, s ezzel az ügy véget ér. Tulajdonképpen a panaszkodó és méltatlankodó irodalom is ilyen sérelmi nyilatkozat, ami megnyugtatta az elnyomottakat. Némely nemzet még a panaszkodást is abbahagyja, belátván annak hiábavaló voltát, néma nemzetté válik, s egyre jobban a pusztulás lejtőjére kerül. Egyiptom, Arábia, Perzsia, India már mind elvesztették a hangjukat. Ezzel szemben azok a nemzetek, amelyekben van erő a szembeszálláshoz, s vannak rejtett energiái, öntudatra ébrednek, amikor látják, hogy

panaszkodásuk hasztalan, s kesergésük dühös felzúdulásba csap át. Az ilyen irodalom színrelépése után az ellenállás sem várat sokáig magára. Az emberek telve vannak gyűlölettel és felháborodással, s haragjuk azokban a művekben is tükröződik, amelyek közvetlenül a forradalom kirobbanása előtti időkben íródnak. E művek pedig ellenállásra, bosszúra szólítanak fel. Ilyenfajta irodalom jelezte előre az októberi forradalmat is. Ebből a szempontból Lengyelország kivételnek számít, mert bár irodalmában megelőzőleg megfogant a bosszúállás eszméje, a nemzeti újjászületés mégis az I. világháború következményeként ment végbe.

2. A nagy forradalom ideje alatt az irodalom eltűnik, hangja elvész, mivel mindenki megmártózik a forradalom keresztvizében. A szavakat tettek váltják fel, az emberek a forradalommal vannak elfoglalva, nem érnek rá az irodalomra. Ráadásul ebben az időszakban mindenki nyomorog, alig tudja betevő falatját előteremteni. Az embereknek még enni sem jut idejük, nemhogy az irodalommal törődhetnének. A régi rend híveit pedig a forradalom hullámverése sújtja, így a dühtől eszüket veszve ők sem képesek a maguk úgynevezett irodalmát művelni. Egyesek szerint „az irodalom a szegénységből és a szenvedésből születik” – pedig nem így van. Nyomorúságos viszonyok közt nem terem irodalom. Pekingben valahányszor pénzsűkétbe kerültem, naphosszat pénz után szaladgáltam, nem tudtam egy sort sem írni. Csak akkor ültem neki az írásnak, amikor a fizetésemet megkaptam. De a nagy elfoglaltság sem segíti elő az irodalmi mű születését. Aki írni akar, annak előbb le kell raknia válláról terheit. A riksának is ott kell hagynia kocsját ahhoz, hogy írhasson. A nagy forradalom időszakában az emberek nagyon el vannak foglalva, s nagyon szegények; csoportjaik egymás ellen harcolnak, s elengedhetetlen feladatuknak érzik a társadalmi helyzet megváltoztatását. Tehát sem idejük, sem kedvük nincs az íráshoz, így azután az irodalom egy időre elnémul.

3. Amikor a forradalom győzedelmeskedik, a feszültség csökken, s az embereknek kezd jobban menni, az irodalom ismét megjelenik, mégpedig kétféle típusában. Az egyik méltatja a forradalmat, dicséretét zengi, mert a haladó írók a társadalom megváltozására, progressziójára gondolnak. Érzik annak a jelentőségét, hogy a régi társadalom lerombolódott, s épül az új: örülnek a régi pusztulásának, s az új épülése láttán dicsőhimnuszokat énekelnek. A másik, amely szintén a forradalom után tűnhet fel, gyászénekekkel siratja a régi világ elmúltát. Vannak, akik szerint ez „ellenforradalmi irodalom”, én azonban azt hiszem, nem kell ilyen súlyosan megítélni. Bár a társadalomban forradalom megy végbe, még sok olyan régivágású ember található, akiknek mindenféle régi eszmével van tele a fejük, akiket nem lehet máról-holnapra átalakítani. Életük minden vonatkozására kihat a viszonyok megváltozása, visszagondolnak a régi szép napokra, s olthatatlan nosztalgiájuk támad a régi társadalom után. S minthogy nem képesek tőle elszakadni, avitt, ősrégi dolgokról beszélnek, s ebből ilyen irodalom születik. Ennek az irodalomnak a termékei mind gyászos hangulatúak, mintegy kifejezve íróik rossz szellemi közérzetét. A gyászénekeket részben az új építés sikerei, részben a régi rendszer pusztulásának látványa váltja ki. De a nosztalgiák, a gyászdalok mind arra mutatnak, hogy forradalom ment végbe: ha nem így történt volna, a régivágású emberek mind hatalmuk teljében lennének, s nem énekelnének siratókat.

Kínában azonban hiányzik az irodalomnak ez a két típusa: sem a régi rendet sirató gyászénekeket, sem az új rendszert dicsőítő himnuszokat nem találjuk, mert nálunk a forradalom még nem fejeződött be. Átmeneti időszakban vagyunk, amikor mindenki a

forradalommal van elfoglalva. Csakhogy a régi irodalomból még sok minden megtalálható, az újságokban közölt cikkek szinte mind régítípusúak. Azt hiszem, mindebből meggyőzően kitűnik, hogy a forradalom Kínában még nem nagyon változtatta meg a társadalmat, nem nagyon hatott a konzervatívokra, akik tehát még mindig tartják magukat. A kantoni újságokban csupa régi típusú irodalmi termék található, új alig van, ami szintén annak bizonyítéka, hogy itt a társadalom még nem került a forradalom hatása alá. Sem új-dicsérő himnuszok, sem régít-sírató gyászdalok nem hallatszanak: Kantonban minden úgy van, ahogy tíz évvel ezelőtt volt. Sőt, még panaszkodás és méltatlankodás sem hallható, csupán annyit látunk, hogy a szakszervezet is részt vesz a demonstrációkban – csak hogy a kormány engedélyével, nem pedig az elnyomás elleni szembeszegülés szándékával, azaz nem forradalmi intenciókkal. A kínai társadalom tehát nem változott meg, ezért nincsenek se nosztalgias gyásznépek, se új indulók. Szovjet-Oroszországban ellenben már megjelent az irodalomnak mind e két típusa. Régi írók, akik külföldre menekültek, többségükben a múltat sirató, gyászdalokból álló irodalmat művelik; az új irodalom éppen fel-törőben van. Nagy műveket még nem produkált, de máris sok új alkotás jelent meg, amelyek a dühödt felháborodás időszakát elhagyva a dicshimnuszok időszakába való átmenetet jelzik. Az építés dicsérete a forradalom beteljesedésének hatását mutatja. Ma még nem lehet tudni, mit hoz további fejlődése, de feltételezhetően valamiféle köznépi irodalmat, mivel a forradalom eredményeként a köznépi világa teremődik meg.

Kínában ma természetesen nincs ilyen köznépi irodalom, de még máshol sincs. Nálunk az irodalom minden fajtája, a dalok, a versek, szinte kizárólag a felsőbb rétegek részére íródnak, ők pamlagjaikon heverészve jóllakottan, élvezettel olvasgatnak. Mert milyen kellemes is lehet arról olvasni, hogy egy *caj-ce*, azaz tehetséges írástudó elhagyja otthonát, találkozik egy szépséges leánnyal, akivel megszeretik egymást – s bár valaki, aki nem tartozik a tehetséges írástudók közé, mindenféle zavart támasztva késlelteti a kifejeletet, de végül mégis egymáséi lesznek. Vagy azt olvasni, hogy a felsőbb osztályokhoz tartozók milyen színes és boldog emberek, míg az alacsony sorban élők mennyire nevetségesek. Néhány évvel ezelőtt a Hszin csing-nien (Új Ifjúság) című folyóirat olyan elbeszéléseket közölt, amelyekben rendkívül hideg éghajlati viszonyok között tengődő foglyokról volt szó. Rögtön akadtak egyetemi tanárok, akik nemtetszésüknek adtak kifejezést, mert nem szívesen olvastak ilyen alantas figurákról. Ha egy vers riksásról szól, akkor az alantas költészet, s ha egy színmű netán büntényt dolgoz fel, akkor alantas darabnak számít. Az ő színpadi műveik csak tehetséges írástudókról és széplányokról szólhatnak, s ha a tehetséges írástudó átmege a palotavizsgán, akkor a széplányból is elsőosztályú feleség lesz, – ez nemcsak az írástudónak és a széplánynak tetszik, hanem a professzoroknak is kedvére van. Az alantasok meg – mit tehetnek egyebet? – szintén velük örülnek. Vannak ugyan írók, akik a népet – munkásokat, parasztokat – választják verseik, elbeszéléseik témájául, s az ilyesmit mi is a nép irodalmának szoktuk nevezni. Valójában azonban nem népi irodalomról van szó, mert a nép még nem szólalt meg. Ezt az irodalmat mások művelik, olyanok, akik a nép életét kívülről szemlélik, s akik mondanivalójukat a nép szájába adják. Bár a mai írók között is akadnak szegény emberek, de mindenképpen jobban élnek, mint a munkások és a parasztok, különben nem lenne pénzük a tanuláshoz, s nem tudnának írni. Írásaik első pillantásra olybá tűnnek, mintha a nép lenne a szerzőjük, de valójában nem igazi népi történetek az ilyesmik. Pedig manapság a nép dalait, balladait is lejegyzik egyesek, akik úgy vélik, hogy ez a nép hangja, mert

egyszerű emberek dalolják. De az egyszerű emberekre is nagy hatással vannak a régi könyvek, s amellet a 3000 *mu-s*² vidéki dzsentrinek is igen nagy a tekintélye előttük, akinek gondolkodásmódját is gyakran átvesszik, s magukévá teszik. Mivel a dzsentr szereti citálni az öt- vagy héttagú sorokból álló klasszikus verseket, a nép saját dalait, balladait ugyancsak többnyire hasonló formákba önti. Pedig ez csak a forma; a tartalmi kölcsönzések még avittabbak, úgyhogy az ilyesmit nem lehet igazi népi irodalomnak nevezni. A mai kínai széppróza és líra messze elmarad más országokétól. De nincs mit tenni: irodalomnak kell nevezni ezt is — csak éppen nem a forradalmi korszak irodalmának, még kevésbé népi irodalomnak. Az írók ma még mind tanult emberek, s amíg fel nem szabadulnak, a munkások és a parasztok is úgy fognak gondolkozni, mint ők. Igazi népi irodalomról csak aztán lehet szó, miután a munkások és parasztok valóban felszabadultak. Nincs igazuk tehát azoknak, akik azt állítják, hogy „Kínában már van népi irodalom”.

De ezt hiszem, most mégis az lenne helyénvaló, ha Önök, akik igazi harcosok, a forradalom katonái, nem becsülnék túl az irodalom jelentőségét. Az irodalom tanulmányozásának semmi haszna nincs a háborúra nézve — legfeljebb egy-egy csatadalt lehet írni, s ezzel, ha jobban sikerült, elszórakoztathatják magukat a harcok közti pihenés szüneteiben. Ha költőibben akarnék szólni, azt is mondhatnám, annyi a funkciója, mint a fűzfaültetésnek: ha megnő a fűzfa, sűrű lombja védelmet nyújt a nap ellen, s a szántó-vető paraszt délidőben tövébe ülhet ebédelni vagy pihenni. Kínában jelenleg olyan a helyzet, hogy csak a konkrét forradalmi háború ágyúszava lesz képes elkergetni Szun Csuang-fangot,³ aki egy verstől nem ijed meg. Természetesen akadhatnak, akik úgy vélik, hogy az irodalomnak nagy hatása van a forradalomra, jómagam azonban mindegyre kételkedem ebben. Az irodalom mindig a jólét terméke — bár az igaz, hogy kifejezheti egy nemzet kultúráját.

Az emberek általában elégedetlenek azzal, amivel éppen foglalkoznak. Tőlem csupán néhány elbeszélésre tellett, s ettől is megcsömörlöttem. Önök pedig, akik fegyvert viselnek, mégis az irodalomról kívántak hallani. Ami engem illet, én az ágyúdübörgést hallgatom szívesebben, mert úgy tűnik, mintha az ágyúk hangja sokkal fülbemászóbb lenne, mint az irodalomé.

Csak ennyit kívántam mondani. Köszönöm figyelmüket!

(Fordította: Galla Endre)

² *mu* — kínai területmérték, kb. a katasztrális hold 1/9 része. 3000 *mu* nagy földbirtoknak számított.

³ Szun Csuang-fang (1885–1936) – északi militarista tábornok.

LEGYEN VÉGE MÁR A RÉGI NÓTÁKNAK

– *Előadás a hongkongi Ifjúsági Szövetségben*
1927. febr. 19-én –

Mai előadásom címe – „legyen vége már a régi nótáknak” – első pillantásra talán kissé szokatlannak tűnik, pedig nincs benne semmi különös.

Mindennek, ami elöregedett, ami régi, lejárt az ideje! Ez így is van rendjén, s bár tudom, hogy szavaimat nagyon zokon veszi az idősebb generáció, mégsem mondhatok mást.

A kínai emberben különös elképzelések élnek. Nemcsak hogy gyermekeket, unokákat akar, de sokáig, mindörökké szeretne élni maga is. Amikor aztán eljut annak felismeréséhez, hogy nincs más kiút, meg kell halni, akkor meg azt óhajtáná, hogy földi maradványai soha ne porladjanak el. Pedig gondoljuk csak meg: ha az emberi nem kialakulása óta senki sem halt volna meg, a földön oly szorosan összezsúfolódtak volna az emberek, hogy már régen nem férnének el egymástól. Vagy, ha az emberi tetemek soha nem porladtak volna el, mostanra úgy hevernének egymás hegyén-hátán, mint a halak a halárusnál. Nem lenne hely még egy kút kiásásához, egy ház felépítéséhez sem. Azt hiszem, márcsak ezért is jobb, ha minden, ami elöregedett, ami régi, az annak rendje-módja szerint szépen kimúlik a világból.

Így vagyunk az irodalommal is. Benne is lejárt vagy lejárja magát mindaz, ami elévült, ami kiöregedett. Vegyük a legfrissebb példát, Oroszországot. Itt a cári önkényuralom idején számos író volt, aki mélyen együttértett a néppel, s számtalanszor hangot adott fájdalomának és keserűségének. Később felfedezték a nép fogyatékoságait is, s ekkor kétségbeestek: nem tudták, hogyan írjanak. Ezért a forradalom után nem született jelentős irodalmi mű. Néhány külföldre menekült régivágású író jelentkezett ugyan egy-két művel, de figyelemre méltóbb dolgokat ők sem alkottak. Elvesztették korábbi közegüket, s többé nem voltak képesek úgy írni, mint azelőtt.

Szülőházjukban ekkorra már fel kellett volna csendülnie az új hangoknak, erre azonban mindeddig még nemigen került sor. Pedig előbb-utóbb biztosan felhangzanak, mert Oroszország él, ha egyelőre hallgat is. S mivel megvan az ereje ahhoz, hogy megváltoztassa viszonyait, új hangját is minden bizonnyal hallatni fogja.

Vagy itt van néhány európai és amerikai ország, ahol az irodalom és művészet már jó ideje meglehetősen elöregedett, s csak a világháború hozta meg egy ún. háborús irodalom kibontakozását. A háború befejeztével azonban megváltoztak a körülmények, a régi nótákat nem fújhatták tovább, most ezekben az irodalmakban is unalom honol. Nem tudnám megjósolni, mi lesz a továbbiakban, de meggyőződésem, hogy ők is megtalálják majd új hangjukat.

Most pedig lássuk, hogyan állunk Kínában. Az irodalom nálunk változott a legkevesebbet, a mi nótáink a legöregebbek, bennük a legavíttabbak az eszmék, a gondolatok. De, különös módon, más országoktól eltérően nálunk e régi nótákat még mindegyre fűjják.

Mi lehet ennek az oka? Egyesek szerint az, hogy nekünk, kínaiaknak, „sajátos nemzeti karakterünk” van. Nem tudom, vajon valóban ilyen „sajátosak” vagyunk-e, de hallottam róla, hogy egyesek szerint ilyenek a kínaiak. Ám, ha így van, akkor szerintem ez a sajátosság legalábbis két őszakra vezethető vissza. Először is arra, hogy a kínai embernek nincs emlékezete. Ennek következtében a tegnap hallottakat mára elfelejti, s ha holnap újra hallja, megint újszerűnek fogja találni. Dolgait is úgy intézi, hogy amit tegnap elrontott, arról mára elfeledkezzék, s ha holnap hozzáfog, ismét a „rég, megszokott” úton indul el. Másodszor pedig arra, hogy miközben az egyes ember a maga régi nótájának még végére sem ér, az ország többször is a évgromlás küszöbére jut. Miért? Azt hiszem, ezért, mert mindenféle elévült, ősi nótának egy bizonyos idő után vége kellene, hogy szakadjon. Minden lelkiismeretes, tudatos embernek egy adott időpontban természetesen rá kellene ébrednie arra, hogy a régi nótákat már nem lehet tovább fűjni, hogy meg kell tőlük szabadulni. Csakhogy vannak bizonyos emberek, akik magukat tartják a legfontosabbnak, nem hajlandók tekintetbe venni a néptömegeket, s kizárólag saját érdekeiket követik. Ezek újra meg újra előhozakodnak a régi nótákkal, s mialatt így, véget nem érő módon fűjják őket, az ország sorsa megpecsételődik.

A Szung-kori írástudók sablonos egyöntetűséggel a *tao* és a *li*, azaz a régi konfuciánus etika és morál tudományát tanították, s Konfuciusz hívei voltak. Hiába támadtak reformerek, mint Vang An-si és mások, akik új törvényeket hoztak, elbuktak, mert nem találtak megértésre. Ezután egészen a dinasztia lehanyatlásáig ismét mindenki a régi nótát fűjta, pedig annak már semmi kapcsolata nem volt a társadalommal. Miután a Szungok uralma végetért, mongolok kerültek a hatalomra – ez volt a Jüan-dinasztia. Vajon a Szung-dinasztiával végeszakadt a Szung-kori nótáknak is? Korántsem. A mongolok, akik eleinte lenézték a kínaiakat, később olyan eredetieknek találták régi nótáikat, hogy hovatovább irigyelni kezdték, majd maguk is rázendítettek, s fűjták egészen dinasztiájuk bukásáig. Ezután Taj-cu császárral a Mingek léptek színre. Az előző kor régi nótáit ekkorra már mind el kellett volna dalolni, ám még mindig nem szakadt vége a régi dallamoknak. Emellett az új császár is kedvét lelte bennük, meghagyta hát, hadd dalolják tovább őket. A „nyolcrészes esszé”, a konfuciánus etika, s minden, aminek semmi köze nem volt már a társadalomhoz, a néphez, így ment tovább a maga múltbeli, régi útján, amíg a Mingek uralma is le nem hanyatlott.

A Csing-dinasztia ismét idegen – mandzsú – uralkodóház volt. Az újonnan jött idegen gazdák számára a régi kínai nóták megintcsak újszerűnek tetszettek, tovább fűjták hát őket. Maradt a „nyolcrészes esszé” a vizsgarendszer, a régi írásbeliség, a régi könyvek kultusza. Ezt a dinasztiát is elérte azonban a vég, bukása, mint ismeretes, tizenhat évvel ezelőtt következett be. Utoljára ugyan eszmélni kezdett, s megkísérelte, hogy a külföldtől tanult módszerekkel megmentse önmagát, de elkésett, már nem futotta idejéből.

A régi nóták tehát jó néhányszor pusztulásba sodorták Kínát, s mégis mindig tovább lehetett dalolni őket. Emiatt van is némi vita megítélésükben. Egyesek ugyanis azt mondják: „Lám, milyen jól beváltak ezek a régi nóták, miért ne énekelnek tovább? Hát nem asszimiláltuk-e teljesen a Jüan-kor mongoljait és a Csing-kor mandzsuit? Kína

ugyanígy képes lesz a jövőben is bármely más országot asszimilálni.” Vagyis Kína tulajdonképpen olyan, mint egy fertőző betegségbe esett ember, aki nemcsak maga beteg, de betegségét másoknak is át tudja adni. Ez aztán valóban „sajátos” képesség. Csakhogy az ilyenfajta érvelés ma már teljesen elfogadhatatlan. Hiszen miért is tudtuk asszimilálni a mandzsukat és a mongolokat? Azért, mert kultúrájuk sokkal alacsonyabb fokon állott, mint a miénk. De, ha a mások kultúrája egyenrangú a miénkkel, vagy annál is előbbre jár, annak egészen más következményei lesznek. S ha mások ráadásul még okosabbak is nálunk, akkor nemcsak asszimilálni nem tudjuk őket, de kivénhedt kultúránkat felhasználva még ők fognak uralkodni elfajzott nemzetünkön. S cseppet sem lesznek könyörületések a kínaiak iránt: a legnagyobb készséggel engednek majd át bennünket a pusztulásnak. Hiába járja a hír, hogy külföldön megint mennyi tisztelője támadt a régi kínai kultúrának, mert semmiféle valódi nagyrabecsülésről nincs szó, csupán ki akarják használni ellenünk!

Annak idején az egyik nyugati ország – a nevére már nem emlékszem – vasutat akart építeni Afrikában. A bennszülöttek makacsul ellenezték, mire az idegenek egy afrikai mítoszra hivatkoztak, hogy rászedhessék őket. Azt mondták: „Volt nektek hajdanában egy istenetek, aki egyszer egy égig érő hidat épített. Nos nekünk is ugyanez a szándékunk ezzel a vasúttal.” Erre az afrikaiak azt sem tudták, hová legyenek a hódolat-tól és az örömtől, s a vasút hamarosan megépült. – A kínaiak számára mindig is ellenszenvesek voltak az idegenek. Mostanában azonban egyre többen mennek el hozzájuk, dúdolgatják fülükbe a régi melódiákat, ők pedig így érvelnek: „Már Konfuciusz is megmondotta, hogy 'mivel az én Tao-m nem tud érvényre jutni, tutajra szállok s kihajózok a tengerre!' Az idegenek tehát nem lehetnek rosszak.” Mire az idegenek is hozzátesszik: „Milyen igaza van bölcseteknek.” Ha így megy tovább, milyen jövő vár Kínára? Minthogy az ország más vidékeit nem ismerem, csak a sanghaji helyzetből tudok következtetni. Itt pedig a külföldieké a legnagyobb hatalom. Őket a kínai kereskedők és az úgynevezett tanult emberek csoportja veszi körül. Ezen a körön kívül csupa kínai szegényember található, ők az alsóbbrendű rabszolgák. Ám, ha még ezután sem hagyunk fel a régi nótákkal, akkor a jövőben a sanghaji viszonyok az egész országra kiterjednek, a szegények pedig még inkább elszaporodnak. Mivelhogy immár nem a Jüan- és Csing-dinasztiák korában élünk, amelyeknek régi nótáink még vesztüket okozhatták, most saját magunkon csattan majd az ostor. A mai idegenek nem mongolok és nem mandzsuk: civilizációjuk semmiben nem marad el a miénk mögött.

Akkor tehát – mi a teendő? Az egyetlen megoldás szerintem az, ha mindenekelőtt felhagyunk a régi nótákkal. A régi típusú irodalomnak, a tradicionális eszmevilágnak már semmi kapcsolata nincs a mai társadalommal. Hajdanában, amikor Konfuciusz sorra látogatta a királyokat, ökrösfogaton utazott – netán mi is ökrösfogatra ülünk? Jao és Sun idejében agyagedényekből ettek az emberek – s ma mit használunk? Semmi értelme tehát a mában élve régi könyvekre hivatkozgatni.

Ámde egynémely tanult emberek szerint, amikor e régi könyveket olvassuk, egyáltalán nem érezni, miképp is árthatnának Kínának; miért kellene hát oly maradéktalanul elutasítanunk őket? Igenám, csakhogy e régiségek félelmetes volta éppen ebben rejlik. Ha érzékelnünk tudnánk ártalmas voltukat, elővigyázatosak lehetnénk. De éppen ezért vagyunk képtelenek észrevenni a halálos kórt, mert nem érzünk bennük semmi rosszat. Úgy hatolnak belénk, mint valami „lágý kard”. A „lágý kard” példája egyébként nem

tőlem származik, hanem egy Ming-kori szerzőtől, Csia Fu-hszitól, aki „dobverseiben” a Csou királyt idézi fel, s így ír: „Éveken át lágy karddal vágta le az emberek fejét, akik nem érezték a halált. Csak úgy tudták meg, hogy sorsuk megpecsételődött, amikor felhúzták a nagy fehér lobogót.” Nos, a mi régi nótáink is ilyen lágy kardok.

Ha acélkarddal kaszabolnának bennünket, megéreznénk a fájdalmat, s még tehetnénk ellene valamit. De a „lágy kard” elől nincs menekvés: valóban „nem érezni a halált, ha fejét vágják is le” az embernek.

Történelmünk során régen is többször is megesett, hogy az idegenek katonai erővel, fegyveresen támadtak országunkra. A mongolok és mandzsuk például íjjal és nyíllal, mások puskával és ágyúval jöttek. A puskás-ágyús támadások utóbbi időszakában már én is éltem, csak egészen fiatal voltam. Arra azonban emlékszem, hogy még tudtunk fájdalommal reagálni, hogy ellenállásra, reformokra is gondoltunk. Puskával és ágyúval kellett jönni, mert – mint akkoriban mondták – barbárok vagyunk. Újabban már nem igen törnek ránk puskával és ágyúval – talán, mert időközben civilizáltak lettünk? Valóban, mostanában egyre hallani, hogy kultúránk milyen nagyszerű, hogy fenn kell tartani – mert, mint érvként mondják, a külföldiek is nagyra tartják. Nos, éppen ez az a „lágy kard”. Mivel az acélkardot esetleg megéreznénk, lágy kardra tértek át helyette. Az az érzésem, máris eljött az idő, amikor saját régi nótáinkkal önnön sorsunkat pecsételjük meg.

Ami pedig a kínai kultúrát illeti, igazán nem is tudom, létezik-e egyáltalán? S amit annak nevezünk, annak mi köze van a mai néptömegekhez, mi haszna van? A külföldiek is untalan dicsérgetik a kínaiak szertartásosságát, a kínai konyhát, s ebben kínaiak is egyetértenek velük. Csakhogy ezeknek a dolgoknak van-e valami köze a néphez? A riksásnak soha nem lesz annyi pénze, hogy ünnepi ruhát csináltasson magának a szertartásokhoz, a parasztság zömének pedig északon és délen egyaránt a legértéktelebb gabonaféleség a legfőbb tápláléka. Mindehhez tehát semmi köze az úgynevezett kínai kultúrának.

A kínai kultúra azoknak a gazdáknak szolgálatában áll, akik a többség nyomorának árán győzedelmeskednek. Akik ezt a kultúrát agyondicsérik – legyenek akár kínaiak, akár külföldiek –, maguk is csupán a gazda szerepében tetszelegnek.

Azelőtt a külföldiek könyveikben többnyire kigúnyolták Kína régimódiságát. Mostanában már nem igen gúnyolódnak, ellenkezőleg, inkább dicsérgetik a kínai kultúrát. S gyakran hallani, amint azt is mondogatják: „Aranyéletem van Kínában!” Ami annak bizonyítéká, hogy a kínaiak hovatovább már saját boldogulásukról is lemondanak a külföldiek javára. Mennél jobban dicsérnek tehát bennünket, annál nagyobb lesz a nyomor, ami ránk vár!

A régi kultúra megőrzése tehát azt jelentené, hogy a kínaiak maradjanak mindörökre engedelmes eszközei gazdáiknak, s folytatódjék a nyomor, a szenvedés. Sőt, e végzet elől a ma még tehetős és jómódú családok gyermekei és unokái számára sem lenne menekülés. Erről a témáról már írtam egyszer, mondandómnak körülbelül ez volt a lényege: „Akik Kína régi kultúrájáért lelkesednek, többnyire tehetős emberek, az idegen koncessziók területén, vagy békés biztonságos körülmények között élnek. Pénzüik van, a belháború szenvedései nem sújtják őket – így hát rajonganak. De sejtelmük sincs arról, hogy gyermekeik és unokáik nehezebben fognak majd megélni, mint a mostani szegények, hogy mélyebbre kell majd ásniok, mint a mai nyomorultaknak.” Vagyis ők is el fognak

nyomorodni, csak valamivel később. Míg azonban az előbb elnyomorodott szegények beérhették sekélyebb gödörrel, utódaiknak már mélyebbre kell ásniuk. — Szavaim azonban süket fülekre találtak. A tradicionális kultúra szószólói továbbra is a régi nótákat fűjják, immár a koncessziókban és külföldön is. Csakhogy ezzel többé már nem tudnak másokat romlásba dönteni — mint a Jüan- és a Csing-dinasztiák esetében történt —, hanem saját maguk fejére idézik a bajt.

Mi hát a teendő? Azt hiszem, először is fel kell kérnünk őket, bújjanak elő a nyugatias stílusú épületekből, a háló- és dolgozószobákból, s nézzenek szét maguk körül, nézzenek szét a társadalomban, a nagyvilágban. Azután pedig gondolkozzanak el, s ha rájöttek a megoldásra, tegyenek is valamit. „Veszélyes átlépni a küszöböt” — mondják majd erre a régi nóták bajnokai. Ámde embernek lenni sohasem volt teljesen veszélytelen dolog. Ha négy fal közé rejtőzve olyannyira meg lehetne hosszabítani az életet, fehérszakállú öregurakból nagyon soknak kellene lennie. S mégis, mennyit lehet belőlük látni?

Bizony, gyakran halnak el ők is korán, s hiába éltek veszélytelenül, őket is eléri az értelmetlen halál.

Ám, ha már valaki kerülni akarja a veszélyt, annak számára tudok egy nagyon alkalmas helyet: a börtönt. Aki börtönben ül, nem csinál bajt, nem követ el bűnt. Nem kell tartania tűzvéstől, odabent tökéletes a tűzvédelem. Nem kell félnie a rablóktól, börtönt még nem raboltak ki. Börtönben ülni igazán a legbiztonságosabb dolog.

Egy valaminek azonban híjával van a börtön lakója. A szabadságnak. Aki tehát biztonságra vágyik, le kell, hogy mondjon a szabadságról, aki pedig a szabadságot választja, annak óhatatlanul kockáztatnia kell némi veszélyt. Csak ez a két lehetőség van. Mondanom sem kell, hogy melyik a jobb, teljesen világos.

Köszönöm szíves megjelenésüket.

(Fordította: Galla Endre)

JEGYZETEK

A cikk a *Nemzeti Hírek* (*Kuo-min hszin-ven*) c. napilap *Új Kor* (*Hszin si-taj*) c. melléklapjában jelent meg 1927 februárjában.

Vang An-si (1021–1086) — reformtörekvéseiről híressé vált politikus, költő.

Nyolcrészes esszé (pa-ku) — a Ming- és Csing-kori hivatalnok-vizsgák írásbeli dolgozatainak szabvány-típusa; nyolc részből állt, innen a neve.

„mivel az én Tao-m . . .” — idézet Konfuciusz *Beszélgetések és mondások* (Lun-jü) c. művéből.

Jao és Sun — Kína mitikus őscsászárai.

Csou király — a Sang-dinasztia (i. e. 16–11. sz.) hírhedt utolsó uralkodója, akinek kegyetlenkedései okozták — a hagyomány szerint — a dinasztia bukását i. e. 1122-ben.

Csia Fu-hszi (kb. 1590–kb. 1676) — hivatalnok-írástudó, a „dobvers” (ku-ci) néven ismert verses népi epikai műforma egyik legjobb művelője.

HOGYAN KEZDTEM ELBESZÉLESEKET ÍRNI

Hogyan kezdtem elbeszéléseket írni? Erről röviden már írtam *Csatakiáltás (Na-han)* című kötetem előszavában. Itt még ki kell egészítenem azzal, hogy amikor feltámadt bennem az érdeklődés az irodalom iránt, a helyzet egészen más volt, mint most. A széppróza eladdig nem számított irodalomnak Kínában, művelőit semmiképp sem lehetett íróknak nevezni, ezért nem akadt senki, aki ilyen úton akart volna nevet szerezni magának. Nekem sem állt szándékomban, hogy a szépprózát beemeljem az irodalom világába, csupán szerettem volna felhasználni erejét a társadalom átalakítása érdekében.

De nem gondoltam arra sem, hogy magam alkossak; inkább a megismertetésnek, a fordításnak — főleg elbeszélések fordításának — szenteltem figyelmemet, különösen azoknak a műveknek, amelyek elnyomott nemzetek íróitól származtak. Minthogy annak idején a mandzsuellesség éppen tetőpontjára hágott, az ifjúság egy része rokonhangra lelt e kiáltó, protestáló írókban. Így esett, hogy a „prózaírás fortélyáiról” ugyan egyetlen művet sem olvastam, elbeszélésekből azonban annál többet, részben saját gyönyörűségemre, jobbára mégis azért, hogy a megismertetéshez anyagot keressek. Forgattam irodalomtörténeti és kritikai munkákat is, mert meg akartam ismerkedni az írók személyével és eszméivel, hogy el tudjam dönteni, bemutassam-e őket Kínában vagy sem. Mindebben semmiféle tudományos szempont nem vezérelt.

Mivel kiáltó, protestáló műveket kerestem, szükségképpen kellett Kelet-Európa felé fordulnom, ezért oroszoktól, lengyelektől, továbbá a kis balkáni országok íróitól különösen sokat olvastam. Lázasan kutattam indiai és egyiptomi művek után is, de ilyeneket nem találtam. Emlékszem, az idő tájt az orosz Gogol és a lengyel Sienkiewicz voltak legkedvesebb íróim, a japánok közül pedig Nacume Sozoszeki és Mori Ogai.

Miután hazatértem Japánból, iskolaszervezéssel foglalatoskodtam, nem jutott időm elbeszélések olvasására. Így telt el öt-hat év. S hogy miért kezdtem újból, arról is szóltam a *Csatakiáltás* előszavában, nem szükséges kitérnem rá. De elbeszélések írásához sem azért fogtam, mintha magamban tehetséget éreztem volna hozzá. Hanem pusztán azért, mert annak idején Pekingben a tartományi fogadóban laktam, ahol sem forrásművek nem voltak kéznél, ha tanulmányt akartam volna írni, sem eredeti szövegek, hogy fordíthattam volna. Be kellett érnem azzal, hogy valami elbeszélés-féleség írásával tegyek eleget kötelességérzetemnek. Így született meg *Az örült naplója*. Amire támaszkodtam nem volt egyéb, mint az a korábban olvasott százegynéhány külföldi mű, meg valamelyes orvostudományi ismeret. Más felkészültségem semmi nem volt.

Az *Új Ifjúság* szerkesztői azonban újra meg újra jöttek, többszöri sürgetésükre aztán ismét írtam egy elbeszélést. Itt meg kell emlékezmem Csen Tu-hszü úrról, azoknak egyikéről, akik a legenergiusabban ösztönöztek arra, hogy elbeszéléseket írjak.

Persze, ha valaki írni kezd, óhatatlan, hogy ne legyenek bizonyos elképzelései. Vegyük például azt, hogy „miért” írtam elbeszéléseket. Nos, mert továbbra is tartottam magam a tízegynéhány évvel ezelőtti „felvilágosodás”-hoz, s úgy véltem, az írásnak az „emberéletem” kell szolgálnia, sőt, meg kell változtatnia azt. Mélységesen gyűlöltem ugyanis azt a régi felfogást, amely a szépprózát „szórakoztató irodalomnak” tekintette, sőt, a „l’art pour l’art” elvében is csupán az „időtöltés” újfajta megfogalmazódását láttam. Témaválasztásom során ezért is többnyire a beteg társadalom boldogtalan embereinek sorsából merítettem, mert az volt a szándékom, hogy a betegség feltárásával a gyógyításra és a segítségre irányítsam a figyelmet. A szövegben lehetőleg kerültem minden szószaporítást; úgy éreztem, elegendő, ha ki tudom fejezni a mondanivalómat, s semmi további hordalékanyagra nincs szükség. A régi kínai színházban nem voltak kulisszák, a gyermekek számára árusított újévi képeken is csak néhány fontosabb figurát jelenítettek meg. (Igaz, a mostani képeken többnyire már van háttérábrázolás). Meg voltam győződve arról, hogy ez a módszer megfelel céljaimnak, ezért nem bocsátkoztam költői leírásokba, s a dialógusokat sem szaporítottam a végtelenségig.

Amikor végére értem egy-egy műnek, mindig átolvastam kétszer, s ha úgy éreztem, nem eléggé gördülékeny, hozzátettem vagy töröltem belőle néhány szót: mindenképpen el akartam érni zavartalan olvashatóságát. S ha nem találtam megfelelő élőnyelvi kifejezést, inkább régies szóhasználattal éltem, mert azt reméltem, hogy bizonyára akad majd, aki megérti. Nemigen használtam olyan mesterségesen gyártott szavakat vagy mondatokat, amelyeket csak magam vagy még magam sem értek. Erre sok kritikusom közül csak egy- valaki figyelt fel, ám az meg „stilisztának” minősített.

Az általam megírt történetnek rendszerint volt valami személyesen látott vagy hallott forrása. De nem támaszkodtam teljes egészében a tényanyagra, hanem csupán valamely részletét használtam fel, ezt aztán addig alakítottam vagy bővítettem, amíg szinte teljesen alkalmassá vált mondanivalóm kifejezésére. Hőseim modelljeivel is így voltam, nem kizárólag egy mintáról dolgoztam: alakjaim összetett figurák, a száj olykor Csöcsiangból, az arc Pekingből, a ruházat Sanhsziból származott. Tiszta képtelenség volt egyesek részéről az a feltevés, hogy egyik vagy másik elbeszélésem ez vagy az a személy ellen irányult volna.

Az ilyenfajta alkotásmódnak azonban van egy nehézsége, mégpedig az, hogy írás közben nem könnyű letenni a tollat. Ha egyszerusza írja meg művét az ember, alakjai fokozatosan megelevenednek és betöltik funkciójukat. De ha valami közbejön, s megakasztja a munkát, amelyet csak hosszabb idő után van mód folytatni, az alakok karaktere esetleg megváltozhat, s a cselekmény is eltérhet attól, ahogy eredetileg elképzeltük. Amikor például *A Pucsou-hegy* c. elbeszélésemet írtam, eredeti szándékom szerint a nemi vonzalom felébredését, teremtő kibontakozását majd lehanyatlását akartam ábrázolni. Közben azonban nekiültem újságot böngészni, s amikor elolvastam egy moralista kritikusnak a szerelmi lírát támadó cikkét, s ez erős ellenérzést keltett bennem. Így került aztán az elbeszélésben egy kis emberke Nü Kua lábai közé, amire nemcsak, hogy nem volt szükség, de a kompozíció nagyvonalúságát is károsan befolyásolta. Ezeket a helyeket rajtam kívül mások valószínűleg nem vették észre, jeles ítésszünk, Cseng Fang-vu úr ráadásul ezt a művet találta a legjobbbnak.

Úgy gondolom, ha a megmintázás során kizárólag egy személyt veszünk alapul, akkor elkerülhetőek az ilyen hibák, de ezt még nem próbáltam.

Már elfelejtettem, kitől származik a mondás, amely szerint a legtakarékosabb módon úgy rajzolhatjuk meg egy ember jellemző vonásait, ha a szemét mintázzuk meg. Nagyon találónak érzem e megállapítást, hiszen ha teljes hajzatát akarnánk megrajzolni, érdektelen lenne, még ha a megszólalásig pontos volna is. Jómagam állandóan tanulmányozgatom ezt a módszert, sajnos, nem sok eredménnyel.

Ha valamit nélkülözni tudtam, semmi esetre sem törekedtem arra, hogy mindenáron felhasználjam, amikor pedig nem ment az írás, nem erőltettem. Ezt azonban nem lehet általános érvényű szabálynak tekinteni, mivelhogy nekem annak idején más jövedelemem is volt, s nem írásaimból éltem.

Még egy szempont: valahányszor írtam, semmiféle kritikára nem voltam tekintettel. Mégpedig azért nem, mert bár akkortájt az irodalmi alkotómunka még kezdetleges állapotban leledzett Kínában, a kritika még inkább gyermekcipőben járt: vagy egekig magasztalta az író, vagy levágta a sárga földig. Ha az ember megszívlelte volna észrevételeit, valami rendkívüli lénynek kellett volna tekintenie magát, vagy pedig arra gondolnia, csak akkor nyerhet bocsánatot bűneire, ha végez magával. A kritikának a rosszról rosszat, a jóról jót kell mondania, csak így lehet hasznára az írónak.

Külföldi kritikai műveket azonban gyakran olvastam, mivel azok sem hálát, sem haragot, sem irigységet, sem gyűlöletet nem tápláltak velem szemben. Bár más írók műveiről szóltak, nagyon is alkalmasak voltak arra, hogy tükörként tekintsek beléjük. Mindamellettt természetesen tekintetbe vettem, hogy az adott kritikus milyen irányzatot képviselt.

Az elmondottak tíz évvel ezelőtti dolgokra vonatkoznak, azóta nem nagyon írtam, s nem is igen haladtam előre. Amikor a szerkesztő felkért, hogy írjak valami ehhez hasonlót, nem is tudtam, hogy fogjak hozzá. Az összevissza kapkodásból végül is csak ez jött ki. Írtam március 5-én, lámpafénynél.

(Fordította: Galla Endre)

JEGYZETEK

A cikk eredetileg 1933 júniusában jelent meg, egy *Alkotói tapasztalatok* c. cikkgyűjteményben. *Csatakiáltás* (Na-han) – Lu Hszün első elbeszéléskötete, 1923-ban jelent meg.

Az örült naplója (Kuang-zsen zsi-csi) – Lu Hszün 1918-ban megjelent elbeszélésének Gogol hasonló című műve volt a modellje.

Új Ifjúság (Hszin csing-nien) – társadalom- és kultúrpolitikai folyóirat 1915–1923 között. Benne jelentek meg Lu Hszün első elbeszélései, köztük *Az örült naplója is*.

Csen Tu-hszü (1879–1941) – író, publicista, politikus, az Új Ifjúság főszerkesztője, az irodalmi forradalom egyik vezéralakja.

A Pucsou-hegy (Pu-csou san) – 1922-ben jelent meg. Az író eredetileg a *Csatakiáltás* első kiadásába vette fel, a későbbi kiadásokból azonban kihagyta, végül az 1936-ban megjelent *Régi mesék mai szemmel* (Ku-si hszin-pien) c. kötetének elbeszélései közé sorozta be, *Az ég kifoltozása* (Pu-tien) címmel.

Cseng Fang-vu – 1. A „kemény fordítás” és „az irodalom osztályjellege” c. tanulmány jegyzetét. Lu Hszün itt is ironikusan említi őt.

A PROLETÁR TÖMEGIRODALOM AKTUÁLIS KÉRDÉSEI

(Részletek)

A proletár tömegirodalom Kínában már nem üres szóbeszéd, hanem aktuális probléma . . . (jöllehet) még embrionális állapotba sem jutott, csupán elmélete s úgynevezett előfutárai vannak. Csak „anya” van, akinek terhesnek kellene lennie, de még nem került másállapotba . . .

A jelenlegi kínai irodalmi élet furcsábbnál-furcsább jelenségekkel van tele. A feudalizmus bűnös uralmának maradványaként *az irodalomban nemcsak osztályellentmondások, hanem fokozati, rangbeli különbségek is vannak.* A kínai irodalom nyilvánvalóan két kategóriára osztható, amelyek között valóságos Nagy Fal húzódik, s így semmiképpen sem keveredhetnek el egymással. Az első kategóriába az 1919. évi „május 4. mozgalom” időszakában keletkezett ún. pajhua (beszélt-nyelvi) irodalom, valamint a régítípusú költészet és próza tartoznak: ez a dzsentri írástudók és az elnyugatiasodott ifjúság irodalma. A második kategória a régi, ún. fejezetes beszélt-nyelvi (regény) irodalom, a kereskedők és a köznép irodalma. Mindezek után kíséreljünk meg higgadt fővel válaszolni az alábbi kérdésre: a proletárirodalom alkotásai melyik kategóriába tartoznak?

A proletár irodalomnak a néptömegek irodalmának kell lennie. Az új beszélt-nyelvi irodalomnak a néptömegek irodalmává kell válnia, de még nem vált azzá. Ezért a pillanatnyi kérdés az, hogy miképpen váljék azzá? Ha ezt a kérdést nem tudjuk megoldani, akkor nincs is miről beszéljünk. Tanulmányom címébe is így került a furcsa kifejezés — „proletár tömegirodalom”. A proletárirodalomnak általában tömegirodalomnak kell lennie — vagy talán van „nem tömegjellegű proletárirodalom” is? Bizony, igenis van. Sőt, egyesek még azt is állítják, hogy a művészet színvonalát nem lehet leszállítani s a nagy tömegek színvonalához idomítani, hanem csak a tömegek színvonalának felemelése révén lehet őket a művészet részesévé avatni. Ez azonban Kína jelenlegi viszonyai között teljesen abszurd érvelés. A probléma most az, hogy a forradalmár íróknak a tömegektől kell tanulniuk. Vagy talán jelenleg alkalmasak írónk arra, hogy a tömegek közé menvén bevonják őket a kultúra világába? Az igazat megvallva, nem.

„A tömegektől tanulni” — ez az egyetemes válasz arra a kérdésre, hogy „miként váljék az új beszélt-nyelvi irodalom a tömegek irodalmává”. Még önmagukban helyénvaló művek esetében sem beszélhetünk ugyanis tömegirodalomról, ha azok csupán az elnyugatiasodott ifjúság „szolgálatára” alkalmasak. Az ilyenfajta irodalom ugyanis csupán a forradalmi proletárirodalom másodrendű funkciójának betöltésére képes, arra, hogy az ellenség táborának mögöttes területein keltsen zavart és bizonytalanságot. Mindenesetre

ennek a „nyugatias irodalomnak” is törekednie kell a tömegszerűsége, hogy kiszélesítse olvasói táborát. Ugyanakkor azonban a tömegek irodalmi életébe is be kell nyomulnia, s átugorván a Nagy Falat el kell jutnia a tömegekhez. Ez azt jelenti, hogy meg kell teremteni a proletariátus forradalmi tömegirodalmát. Mert miféle irodalmat is „élveznek” mostanában tömegeink? A régítípusú, ún. fejezetes regényeket ugyanis nem képesek teljesen megérteni, s így nem jutnak egyébbhez, mint a szöveges képregényekhez, a legalacsonyabb szintű történelmi ponyvaregényekhez (mint amilyenek a *Hét hős, öt harcos*, a *Tang-kori történetek*, a *Keleti Hadjárat története*, *Jüe Fej története* s hasonló), slágerfüzetekhez, a *Tűzvész a Vörös Lótusz monostorban* típusú nagyoperákhoz, árnyjátékokhoz, bábszínházhoz, kaleidoszkóphoz, meseközlőkhöz, a sanghaji opera típusaihoz, s más hasonló dolgokhoz. Ezek telve vannak a feudalizmus kísértetvilágának ópiumos levegőjével, valamint a burzsoázia „piaci moráljával”, a „ha van pénzed, vásárolsz, ha nincs, éhezsz” törvényeivel. Ezért jelenlegi főfeladatunk a proletár tömegirodalom megteremtése, hogy hadat üzenhessünk ennek a reakciós tömegirodalomnak. Ez az egyetlen kiút, hogy létrehozassuk a tömegek új nyelvét, új irodalmát, s a tömegek szintjére helyezkedve, a tömegekkel együtt felemeljük a művészet színvonalát. Ezen az úton járva fokozatosan és végérvényesen megszüntethetjük a „nem tömegjellegű proletárirodalom” és a „proletár tömegirodalom” közti különbséget.

Ilyenformán az irodalom kérdéseiben is „a proletariátusnak kell – szemben a burzsoáziával – végrehajtania a polgári demokratikus forradalom feladatait, s harcolnia a szocializmusért”. E feladat végrehajtása érdekében a proletár tömegirodalomnak eszmeileg, tudatilag, érzelmileg, s általános kulturális kérdésekben egyaránt fel kell fegyvereznie a proletariátust s a dolgozó tömegeket, a kézműipari munkásokat, a városi szegénységet és a parasztságot . . .

A proletár tömegirodalmat azonnal meg kell *teremteni*, s gondosan meg kell oldani az alábbi néhány *időszzerű kérdést*: 1. milyen nyelven írjunk, 2. miről írunk, 3. milyen célból írunk, 4. hogyan írunk, 5. mit kell tennünk.

1. Milyen nyelven írunk?

. . . I. Semmi esetre sem *venjen*-ben (a régi irodalom nyelvén).

II. De nem használható a „május 4. mozgalom” időszakában bevezetett *paj-hua* (a beszéltnyelvi írásbeliség) nyelve sem, amelyben nagy mennyiségben találhatók meg a régi irodalmi nyelv elemei . . .

III. A régi, ún. fejezetes regények *paj-hua* nyelve sem használható. Ezek legjobb képviselői a *Vízparti történet* vagy a *Vörös Szoba álma*, amelyeknek nyelve azonban szintén nem adja vissza teljes mértékben az akkori élőnyelvet . . . az általuk képviselt Ming-kori és Csing-kori nyelv nyilvánvalóan nem a jelenkori kínaiak nyelve . . .

Összegezve, nemcsak a proletár tömegirodalom, de a „nem tömegjellegű proletár-irodalom” sem használhat „Csou-kori” nyelvet . . . de „Ming-korit” sem, hanem a mai emberek köznyelvét kell használniuk. A proletariátus „mindenfelől összeverbuválódván” a nagyvárosokban és gyárakban, már napról napra munkálkodik a köznyelv megteremtésén . . .

... A proletár tömegirodalmat tehát modern nyelven kell írni, olyan nyelven, amely nemcsak papíron, hanem előszóban is érthető. Ez a proletár tömegirodalom legfontosabb problémája, amelynek megoldása nélkül további törekvéseink hiábavalóak lennének.

2. *Miről írjunk?*

... A mai emberek élőnyelvén nemcsak tömegirodalmat lehet művelni, de a tömegirodalom és a más jellegű írásművek közötti nyelvi eltérés csupán a bonyolultabb és az egyszerűbb közötti különbség. A műformák vonatkozásában azonban nagyobb a különbség...

A jelenlegi új pajhua-nyelvű művek formái többnyire már meglehetősen „európai-zálódtak”, vagyis voltaképpen erősen modernizálódtak... A néptömegek szemében azonban ezek a műformák furcsák és idegenszerűek, s érthetetlennek tűnnek... A különböző szimbolikus leírások, utalások, a mondat- és szórend összevisszasága stb., stb., az európai és az amerikai munkások többsége számára már nem jelentenek problémát... De a kínai tömegek számára még nagyon szokatlanok. A proletáriradalom pedig eddig úgyszólván minden energiáját abba fektette, hogy modern műformákban szólaljon meg, aminek természetes következménye az lett, hogy a konzervatív-feudalisztikus irodalmi áramlatok (mint pl. az ún. szombatosok) ügyesen felhasználták a régítípusú tömegirodalom műformáit, lassan és fokozatosan „át is alakították” azokat, majd megtöltötték a megújított feudális erkölcsiség, a polgári nacionalizmus tartalmaival, Így „tömegirodalom” címén olyan műveket produkáltak, mint pl. a *Tűz a Vörös Lótusz monostorban*. Ugyanakkor a forradalmi tömegirodalom e műformák alaki akadályai miatt eltávolodott a tömegektől. Ez is abból a hibából következett, hogy nem értették meg a polgári demokratikus forradalom végrehajtásának feladatát.

Így tehát a proletár tömegirodalomnak (is) régi formájú elbeszélő szépprózát kell művelnie, dalokat, operákat és párbeszédes jeleneteket stb. kell teremtenie, s minthogy az írni-olvasni tudók száma nagyon csekély, még a szöveges képregények formáit is fel kell használnia. Emellett arra kell törekednie, hogy minden alkotása alkalmas legyen az előszóban történő felmondás, az énekes produkció, az előadhatóság céljaira. Formájukat tekintve egyszerű műveket kell tehát alkotnunk, amelyek nagyon közel állnak a (nép) élőnyelvi irodalmához.

Ugyanakkor azonban védekeznünk kell egyfajta kapituláció ellen is: ne utánozzuk vakon a régi műformákat. Ebben a vonatkozásban két dolgot kell végrehajtanunk: 1. a régi formákra támaszkodva át kell alakítanunk azokat; 2. a régi műformák különböző elemeit felhasználva új formákat kell teremtenünk...

3. *Milyen célból írjunk?*

Mi a célja a proletár tömegirodalomnak a téma, a művészi tartalom vonatkozásában? Milyen célból műveljük a proletár tömegirodalmat?

Ebben a tekintetben az ún. „nem tömegjellegű proletáriradalom” és a „proletár tömegirodalom” között tulajdonképpen nincsen különbség, s ha van is, csak viszonylagos. Például, mivel az olvasók köre nem azonos, a „nem tömegjellegű irodalom” főleg az

ellenség mögöttes területein kíván zavart és bizonytalanságot okozni, a „tömegjellegű” pedig saját osztagainkat akarja megszervezni . . . Írjunk tehát

1. agitációs célzatú műveket, ún. *agitkát*. Az ilyen művek természetszerűen többé-kevébé transzparens-ízűek, jelszószerűek, művészi értékük talán nagyon csekély lesz. A jelenlegi kemény harcok közepette azonban sürgős szükségünk van rájuk . . . de ugyanakkor minden lehetőség szerint törekedni kell művészies formába öltöztetni őket, az ilyesmi kitűnő alkalom a tanulásra. Ha viszont az ilyen művek jól sikerülnek, el is kerülhetik a transzparens- és jelszószerűséget, illetve a transzparens- és jelszószerűség művésziesítésével elérhetik a művészi alkotás színvonalát. Az ilyen művek ugyanis aktuális alkalmakból készülnek, jelentős események aprópóján íródnak, a fontos események pedig gyakran nagy jelentőségű művek megszületéséhez vezethetnek . . . Írjunk kell továbbá

2. a harcok megszervezését célzó műveket. Ezalatt általában az osztályharc értendő, a köznapi, minden kérdésben megmutatkozó osztályharc. Itt mindenekelőtt a munkásosztály életéről, a szegényparasztságról, a parasztkatonák életéről, az ő harcaikról kell írni. A fő téma természetesen a dolgozó tömegek élete és harcai, a sztrájkok, a partizánháború, az agrárforradalom. Emellett a proletariátus álláspontjáról ugyancsak fel kell tárni és le kell leplezni a kispolgárság, a burzsoázia, a dzsentriföldbirtokos osztály minden gyűlöletes tulajdonságát, a kizsákmányolás és elnyomás kegyetlen és ravasz módszereit, a kilátástalan állapotokat, a felbomlás és rothadás minden jelenségét . . . A cél: lerombolni a tömegeknek az ellenséggel, az ingadozó „szövetségekkel” kapcsolatos hiedelmeit. A jelenlegi harci feladat pedig: harc a „lovagiasság”, a nacionalizmus ellen . . . szembeszállni a militaristák belháborújával, az imperializmus azon harcával, hogy megossza Kínát, fellépni a Szovjetunió megtámadása ellen . . . Hirdetni kell a szovjetek forradalmát, a szocializmust, az antiimperialista nemzetköziséget. Az ilyen célból írott művek lehetnek „osztálytapasztalatokról” szóló elbeszélések” lehetnek az étellel vagy a harcokkal kapcsolatos részletek vagy elképzelések megőrzései . . . lehetnek régi mondák vagy mai népszerű regények . . . átalakított változatai, lehetnek európai és amerikai „osztálytapasztalatokról” szóló regények” vagy más művek (pl. az 1793 vagy a *Vasáradat* adaptációi stb.). Végül készülhetnek művek

3. az osztálytársadalom viszonyai közötti emberélet megismerése céljából. Vajon csak a „magasképzettségű” értelmiségiek érthetik meg az ún. „emberéletet” vajon azt csak a burzsoázia szemszögéből lehet megérteni? . . . A munkásoknak, parasztnak, a nyomorgó néptömegeknek is van magánélete, s bár megkötik őket a patriarchális társadalom és a feudalizmus eszméi, ők is szeretnek, nekik is van családjuk, ők is akarnak élni, fel akarnak szabadulni. De a dzsentriburzsoázia „tömegirodalma” mindenféle mérgekkel eteti őket, elkábítja lelküket. Soraikban nem kevés eredendően kispolgár található (parasztnak, katonának), s a munkások között is nem kevés olyan akad, aki csak nemrég hagyta el a kispolgárság sorait . . .

Mindent egybevetve tehát, a proletár tömegirodalom feladata a tömegek ideológiai felfegyverzése, tudatuk proletártudattá való változtatása . . . A „május 4-e mozgalom” (1919) időszakának harcai a konfucianus morál és etika ellen csak az értelmiségre korlátozódtak, az a burzsoázia liberális és felvilágosító irodalmi mozgalma volt. Nekünk „proletár május 4-e mozgalomra” van szükségünk, amelynek a proletariátus forradalmi és szocialista irodalmi mozgalmává kell lennie. Ez azt jelenti, hogy szembe kell szállnunk a „kék mezőben fehér nap” (a Kuomintang zászlója. — A ford.) elvével. Ez az ún.

„kegyelmes, jó uraság” elve. A harciasság és a csodakard is ilyen jóságos nagyúr, a haza és a nemzet hasonlóképp... A „kék mezőben fehér nap” elleni harchoz szükség van egy hatalmas, antiimperialista-internacionalista, antifeudális és antipatriarchális, demokratikus és szocialista irodalmi tömegmozgalomra – a szovjetforradalom irodalmi mozgalmára.

4. *Hogyan írjunk?*

... Hogyan írjuk műveinket a proletár tömegirodalom szellemében? Ez nem a tömegirodalom specifikus problémája, hanem a proletáriradalom egyetemes alkotómódszerének kérdése. Ha valaki azt hiszi, hogy a népi meseközlők modorában könnyen meg lehet írni egy-egy elbeszélést, az nagyon téved.

Ha a proletáriró munkásokról, a tömegekről vagy bármilyen más témáról akar írni, mindig a proletariátus álláspontjáról kell tükröztetnie a reális életet, a társadalmi viszonyokat és harcokat. Amennyiben csupán néhány elvont elméleti tézist öltöztet a meseközlők műformáiba, s ezt irodalmi alkotásnak tekinti, akkor egyáltalán nincs szükség proletár irodalmi mozgalomra, lévén az ilyesmi csupán népszerűen fogalmazott dolgozat. Az irodalmi alkotásnak konkrét képek révén kell feltárnia az osztályok ellentmondásait és harcait, a történelmi szükségszerűséget és fejlődést – tehát egyes alakok és tömegek, egyes események, egyes helyzetek, egyes időben és helyileg meghatározott társadalmi összefüggések „leírásának” és „kifejezésének” módszerével, nem pedig „dedukció” és „indukció” útján. Ehhez azonban a való élet mély megértése szükséges.

Ám mostani forradalmár íróink közül még sokakban megvan a békalencse-természetű fiatalság „magatartása”. Békalencse-természetűek, mert a társadalomban nincsenek gyökereik, s nemcsak a munkások, a szegények életét nem ismerik, hanem azokét sem, akiknek egyáltalán foglalkozásuk van. Ez valószínűleg azért van így, mert miután kiszakadtak anyjuk és az iskola karjai közül, rögtön „elnyugatiasodott” foglalkozás nélküli csavargókká váltak. De ez még hagyján. Az irodalom is lehet foglalkozás, a forradalom is lehet hivatás. Ők azonban még arra sem hajlandók, hogy kívülről vizsgálódjanak: az ihlet teremtő génuszára várnak. Csak a „tehetség”, az „elmélet” az, amire esküsznek, ám eddig csupán néhány kikövetkeztetett konklúzióra tettek szert, s a jövőben sem fognak tovább jutni az induktív úton levezetett általánosságoknál. Sem megfigyelésre, sem tapasztalatokra nincs szükségük! Bár ma már kezdjük leküzdeni az effajta szubjektívizmust, öröksége még fog kísérteni.

Ezért is nagyon megvan a lehetősége annak, hogy könnyelműen lekezeljük a tömegirodalmat, s ez a könnyelmű magatartás sok kártékony polgári hatás feléledéséhez vezethet, amit nem lehet kivédeni. Itt – persze csak nagyon vázlatosan s talán nyersen fogalmazva – szeretnék néhányról beszélni:

1. Szentimentalizmus. A „május 4-e mozgalom” óta az ún. „népi” irodalom különböző formákban jelentkezett. A riksásokról és a nagymamákról szóló irodalom valószínűleg éppen e tízegynéhány év eredménye. Az uralkodó osztályok, a kizsákmányolók oldalán állva sajnálkozni a riksásokon, az öregasszonyokon, sőt, a munkásokon és parasztokon: ez is forradalmi irodalomnak maszkírozhatja magát. Az efféle művekben megtestesülő felszínes humanizmusra nincs szüksége a proletáriradalomnak. Az irodalmi újjászületés kezdeti időszakának szentimentalizmusa váratlanul összetalálkozott a századvégi dekadenciával, s azzal összeolvadva „forradalmi iroda-

lommá”, sőt a „proletárirodalom” előfutárává lett! A proletárirodalomnak le kell küzdenie az ilyesfajta irányzatokat, a proletár tömegirodalomban pedig még inkább védekezni kell a szentimentalista panaszkodás, együttérzés eget-földet megindító jelenségei ellen.

2. Individualizmus. A heroikus individuum oly váratlanul pottyant a depresszióban szenvedő világba, mint „a repülő-generális az égből”: hol előadásokban, hol gyűléseken, hol a forradalomban vagy a sikerekben bukkan föl. Az effajta individualizmus, vagyis a „minden eldöntő egyéni hősiesség” sémája pedig csupán afféle Csu-ko Liang-i forradalom. Ilyenformán még a pártot is át lehet változtatni afféle Csu-ko Lianggá, csodakarddá, mindenható nagyúrrá! A proletár kollektivizmusnak teljesen le kell küzdenie ezt a tendenciát. A tömegek átalakulását, akcióit, hatalmas szerepét realizstikusan kell értelmezni. Az egyénnek csak a közösségben, a közösség részeként lehet szerepe, csak aztán jöhet számításba hősiessége, lelkesedése, harca tulajdon individualizmusa ellen, valamint az a folyamat, ahogyan a tömegek leküzdik individualizmusát, s végül sajátmagának e harci folyamattal kapcsolatos felismerései. Csak így küszöbölhetők ki teljesen a csodakardok és lovagok látványos metamorfózisai, csak így ábrázolható helyesen a proletariátus pártjának kollektív vezetőszerpe.

3. A happy end elve. A tehetséges írástudóból akadémikus lesz, a széplány magasrangú hivatalnokhoz megy férjhez, a jó elnyeri méltó jutalmát, a rossz méltó büntetését: mindez nyilvánvalóan happyendizmus. De minden, a tömegek harcaival kapcsolatos olyan leírás is az, amelyben a dolgok mindig kedvünkre alakulnak. Az olyanfajta írásmód, az olyan módszer, mely nem ismer vereséget, csak győzelmet, amelyben nincsenek hibás, csak helyes lépések, szintén egyfajta happyendizmushoz vezet. Sőt, itt még leegyszerűsítettebb sémák is kialakulhatnak: sanyarú munkássors, a forradalmi párt agitációja, a munkás öntudatra ébredése, harca és győzelme; minden nehézségből van kiút, minden hibát mindig kijavítanak, a százszázalékos „jó emberek” legyőzik a százszázalékos „rossz embereket”. De vajon szüksége van a proletariátusnak arra, hogy becsapja önmagát? S a parasztokra és a katonákra még inkább figyelemmel kell lenni. Vajon egyáltalán semmi kispolgári opportunista ábrándozásról, kalandorságról, vaktában végrehajtott akciókról nem beszélhetünk az ő esetükben? A proletariátusnak nincs szüksége arra, hogy becsapja önmagát, de még kevésbé szabad kapitulálnia a paraszti-kispolgárság „bal” és jobboldali opportunizmusa előtt! A munkásoknak tanulniuk kell, a hibákból is tanulniuk kell, de még fontosabb, hogy a való életből és a harcokból tanuljanak. Csak így növelhetik meg harci erejüket, így gyarapíthatják tapasztalataikat.

4. Álarc-kelléktár. Ahogy a Pekingi operában az áruló arcát fehérre, a hűséges miniszterét pirosra, a kis bohócét tarkára sminkelik, ugyanúgy lehet az imperialisták, földesurak, dzsentrik, tőkésék, munkások, parasztok stb. mindegyike számára is meghatározott álarcot készíteni. Nemcsak hogy lehet, de vannak is, akik ilyenformán írnak! Sőt, még tovább sorolva, a bolsevikok, mensevikok, ösztönös lázadók stb. mindegyike számára is készíthető álarc. Az ellenforradalmáré minden bizonnyal vadállathoz fog hasonlítani, csak legyen hivatala és vagyona, szívjon ópiumot, s tartson ágyasokat; a forradalmár álarca pedig egy megpróbált, eltökélt szent ábrázatát fogja mutatni stb. Az ilyenfajta leegyszerűsítő művészet nagyon rossz hatást tud kelteni. Az élet korántsem ilyen egyszerű! Az az ellenség, azok a jóbarátok, szövetségeseik, azok az ingadozó „diákok-tanárok”, akikkel a dolgozó tömegek összekerülnek, korántsem ilyen papírból kivágott művirágok, hanem

eleven emberek. A munkások, parasztok maguk is eleven emberek! S az ellenforradalmárnak is hasonlóképp megvannak a maga eszményei, megvan a maga erkölce. Ha az irodalom ilyen formalista és általánosító sémákat ad a tömegeknek, akkor nemcsak, hogy nem segít ideológiai felfegyverzésükben, hanem megfosztja őket fegyvereiktől. Ha azután kicsit ravaszabb hazugságokkal találkozunk, rögtön lépre mennek, ha kissé bonyolultabb jelenségekkel kerülnek szembe, egyszerre képtelennek bizonyulnak elemzésükre. A munkásokra, parasztokra nézve ugyanez áll: velük kapcsolatban is a való élet, a differenciálódás, az átalakulás, az egyesülés folyamatait kell megmutatni, csak így nevelhetjük őket bolsevik módon.

A régi egyiptomi művészetet egyfajta reflexrendszer jellemezte. A happyendizmus és az álarc-kelléktár is valami efféle dolog, a reális élet minden jelensége sémákat húznak, hogy magukat és másokat is becsapjanak általa. Valójában a szentimentalizmus és az individualizmus sem egyéb, mint az önmaguk és mások becsapására szolgáló romantika. A proletariátus a kapitalista társadalom legélenjáróbb osztálya, nincs szüksége hazugságra, nincs szüksége semmiféle idealizálásra, önmaga és mások becsapását jelentő illúziókra. A „valóság” történelmi szükségszerűséggel nyitja meg a proletariátus számára a végső győzelemhez vezető utat. A proletariátusnak a valóság megismerésére van szüksége, hogy megváltoztathassa azt, de nincs szüksége a színlelő és elkábító romantika buzdítására. A valóság helyes és pontos megértésére van szüksége, hogy akcióinak harcaiban egyesíthesse erőit, felfegyverezhesse önmagát. Legszenvedélyesebb, legbátrabb érzéseit a valóság jövőbemutató világítótornya irányítja a világosságért folytatott harcában. A proletár tömegirodalmat tehát a proletár-realizmus módszerével kell művelni. Ezért mozgalmat, harcot kell indítanunk a proletár-realizmus érdekében. Ellenkező esetben a polgári hatások kapitulációra kényszeríthetnek bennünket a virulens polgári irodalom előtt.

(Megírás időpontja: 1931. okt. 10.; Megjelent: 1932. márc.)

(Fordította: Galla Endre)

JEGYZETEK

Csu-ko Liang – régi kínai hadvezér, ravasz harci cseleiről híres.
repülő-generális az égből – a klasszikus kínai színház deus ex machina-ja.

Kínában századunk húszas éveinek második felétől jelentős baloldali irodalmi mozgalom bontakozik ki, összhangban a hazai munkásmozgalom és az agrárforradalom fejlődésével. A proletáriródalom nemzetközi áramlatának hatására a baloldali irodalom Kínában is kitúzi előbb a „forradalmi proletáriródalom”, majd ezt követően a „proletár tömegirodalom” jelszavát. Bár a proletáriródalom megteremtése a harmincas évek második feléig a baloldali irodalom fő célkitűzése volt, maradandóbb művek csak a jelszó tágabb, a szocialista-realizmushoz közelítő értelmezéséből születtek. A „proletáriródalom” körül már a húszas évek végétől tartós vita bontakozott ki, amely a kezdeti leegyszerűsítő elképzelések után a harmincas években átgondoltabb, a kínai társadalom adott lehetőségeit s a kínai irodalom fejlődési szakaszát sokoldalúbban mérlegelő koncepciókat eredményezett.

A fenti című tanulmány a proletáriródalommal kapcsolatos elméleti- és vitairódalom egyik fontos dokumentuma. Szerzője *Csü Csiu-paj* (1899–1935), a KKP egyik vezetője, s egyidőben főtítkára, jeles kritikus, publicista és műfordító, aki 1931–1933 között a baloldali irodalom egyik szervezője és eszmei irányítója volt. Fordítói tevékenységéhez fűződik egyebek közt a proletáriródalom nemzetközi (szovjet) koncepcióinak kínai nyelvű tolmácsolás is. –

조선문학

Koreai kalligráfia (A pjongjangi *Csoszon munhak* folyóirat címe)

A MODERN KOREAI KÖLTÉSZETRŐL¹

Arra, hogy a modern koreai költészetben élő szellemet megragadhassuk, talán a legjobb mód, ha megkeressük főbb jellemvonásai miben különböznek az előző korokéitól. Mindenekelőtt a modern koreai költő szemléletében ösztönös (induktív) ellentétben a régi költő inkább hagyománykövető (deduktív) törekvéseivel és a múlt tudós költőjének túlnyomóan konfuciánus magatartásformájával. A tegnap költője a Szépet, az Igazat és a Jót kereste magabiztosan; szilárdan hittek mibenlétük kizárólagosságában. A hűbériséggel és a múlt uralkodó érdekeivel szemben, a modern költő a személyes értékeket keresi hajthatatlanul. Nemcsak a szépség szerelmese, de erősen foglalkoztatja az egyéni szabadság és a társadalmi igazság. Továbbá, míg a tegnap költője hajlott az „intézményszerűségre”, abban az értelemben, hogy elfogadott tekintélyeket, a mai költő individualista, mivel a maga számára kísérletezik és mivel értelmi lény. Harmadszor, a múlt költészetének nemzeti irányzataival ellentétben a mai költészet nemzetközi. A modern költészet elég kísérleti ahhoz, hogy tanulmányozza különböző országok változatos technikáját, és szűkszerűen foglalkozik a modern világ kérdéseivel. Költészetünk sokat köszönhet a XIX. századi francia szimbolistáknak különösen Baudelaire-nek és Laforguenak. A mai koreai költő tőlünk tanulta a „maga kora érzésének” és „a képekbe foglalt gondolat” jelentőségét.

Ahhoz, hogy a mai koreai költészet eredményeit tanulmányozzuk, át kell éreznünk tragikus hátterét, hiszen ez a költészet az idegen elnyomásból nőtt ki. 1910-ben a japánok elfoglalták az országot és katonai kormányzósággá alakították át. A japán „Gondolkozást Ellenőrző Rendőrség” megpróbálta minden koreai gondolatait és érzelmeit ellenőrizni; a „koreai gondolkodók” közül sokat börtönbe vetettek „veszélyes eszméikért és eszményképeikért”; és egy időre a japán hatóságok a koreai nyelv használatát is megtiltották. A Szövetségesek 1945-ös győzelme nem hozta meg Koreának a Jaltában megígért „szabadságot és függetlenséget”, helyette megtörtént a kis félsziget tragikus kettéosztása . . .

Ji Kvang-szu, a modern koreai irodalom atyja, első versét 1912-ben a Kék tavaszban, egy avantgarde jellegű irodalmi folyóiratban közölte. Tökéletesen figyelmen kívül hagyta azt, amit Santayana a múlt „finom hagyományának” nevezett; ehelyett „pattogó ritmust” használva, a nyelvezet egy új szónoki és köznyelvi stílusát vezette be. Ez a szabadvers mozgalom szót emelt a szabad szerelem, személyi szabadság és más forradalmi eszmék érdekében. A költészet, érvelt Ji Kvang-szu, nem lehet esztéták kicsiny csoportjáé,

¹ Részlet a Párizsban élő koreai irodalmár *Voices of the Dawn* c. koreai versválogatásának (London, 1960) bevezetőjéből (32–35. l.).

sem az életet nem irányíthatja úgy, hogy elfoglalja a politikusok helyét. A költészet, hirdette, az élet legfőbb tolmácsolója, akinek Igazságát és Valóságát kell szüntelenül követnünk ahhoz, hogy együttélhessünk a mai kor iramával. Ennek a mozgalomnak legtragikusabb mártírja az általában neorealistaként ismert Ji Juk-sza volt, aki a Pekingi Egyetemen szociológiával és költészettel foglalkozott, és akit a Japán Katonai Rendőrség 1944-ben halálra kényszerített. Bár a lírai költészethez fordult, amikor tiltakozó verset alkotott, művét a japánok „biztonsági okokból mégis különösen veszélyesnek” tartották.

Kardpenge fagyban állok,
Ott, hol a dermedt út s a fennsík összeolvad.

Nem tudom, hogy hová hajtsam térdem,
S merre fordítsam űzött lépteim.

Nincs más hátra: szemem lehungyom,
S acél szivárványnak képzelem a telet.

Tudatosan, avagy sem, a többi itt említett mai költőre nagy mértékben hatott Ji Kvang-szu költészete. Az egyetlen kivétel a buddhista tudós-költő, Han Jang-un, kinek költészete a XII. századi Anglia metafizikus és vallásos verseire emlékeztet:

Hangod a Csönd-e?
Ha nem sóhajtok,
Tisztán hallok a hangod:
Hangod a Csönd.

Arcod az Éj-e?
Csukott szememmel
Tisztán látom az arcod:
Arcod az Éj.

Árnyad a Fény-e?
Sötét ablakon
Fénylik az árnyad:
Árnyad a Fény.

(Kara György fordítása)

A XX. SZÁZAD ELSŐ FELÉNEK KOREAI KÖLTÉSZETÉRŐL

A modern koreai irodalom szinte teljesen független a koreai múlttól. Koreában — akárcsak Kínában és Japánban — jóval később alakult ki sajátosan modern kifejezési stílus, mint Európában. Az európai modern irodalmaktól eltérően — melyek saját múltbeli irodalmi hagyományait folytatták — Koreában nem tűnt fel új irodalmi kifejezési mód a 20. század elejéig. A koreai írók, továbbá, hajlamosak voltak átvenni és utánozni a külföldi (azaz nyugati — a ford.) példákat. Az irodalmi mozgalmak és eszmék gyors egymásrakövetkezése a rövid ötven év folyamán nagy zavarokat okozott az irodalmi életben.

A lassú kezdet ellenére is jobb gyümölcsöket teremhetett volna a modern koreai irodalom, ha lehetősége lett volna, hogy kedvező és szabad körülmények között érlelődjék. Már igen korán szörnyű hideg fagyasztotta el azonban az új irodalmat, amikor is Korea elvesztette függetlenségét az 1905-ös japán megszállás és az 1910-es annektálás folytán. Az annektálás és a második világháború között eltelt 36 év alatt arra kényszerült az új irodalom, hogy a japán gyarmatosítás árnyékában növekedjék. Arra a sorsra ítéltetett, hogy egy kizsákmányolt nép irodalma legyen. A szabadságtól és lendülettől megfosztott új koreai irodalom a fájdalom irodalma lett, a kilátástalan bánat és csüggedés tükrözője. A koreai nép törhetetlen szelleme nélkül a koreai irodalom nem őrizhette volna meg a koreai nyelvet, mely pedig a koreai hagyomány és kultúra megtestesítője és megjelenítője, s nem tárhatta volna fel a koreai érzékenység végtelenségét sem. A koreai lélek diadala, hogy a japán elnyomás ellenére is megmaradt és továbbfejlődött a koreai nyelv.

Az 1880 és 1905 közötti időszakot a nyugati ismeretek bevezetése és az európai irodalmi művek koreaira fordítása jellemzi. Az írók sürgető szükségét érezték a felvilágosodásnak és a reformkornak; égtek a vágytól, hogy megszüntessék az önkényt, s a velejáró rosszat, s hogy annak tudatosítására buzdítsanak, mit is jelent koreainak lenni. Az első regényt, mely ezeket az eszméket volt hivatva kifejezni, Ri Indsik (1862–1916) írta. *Hjori ru* ('Véres könnyek', 1906) c. műve fordulópontot jelentett a koreai irodalom történetében, új korszak kezdetét koreában.

A következő tíz év, melyet az úttörés korszakának lehet nevezni, két nagy irodalmárt adott Koreának: Cshö Namszon-t (1890–1957) és Ri Gvangszu-t (sz. 1892). Az előbbi alapította meg az első irodalmi folyóiratot, a *Szonjon*-t ('Gyermekek', 1908–1911). Azt mondhatni, Cshö Namszon „Gyermekeknek a tengerről” c. versének és három másik költeményének megjelenésétől vette kezdetét az új költészeti mozgalom. Ezek a versek a Szonjon első számában láttak napvilágot. [. . .] A „Gyermekeknek a ten-

gerről” ma már sablonosnak és bőbeszédűnek tűnhet, helyét mégis az határozza meg a koreai költészet történetében, hogy ez az első – egyszerű, beszélt nyelven írt – szabadvers. Ri Gvangszu-t, jogosan nevezik a modern koreai irodalom atyjának. Ő volt az első olyan író, aki modern tudatossággal teremtette meg regényét. Figurái felvilágosodott pionírok, akik az új tudomány és civilizáció iránt vágyakoznak, s akik a szerelmi házasságot pártfogolják a hagyományosan elrendezett kapcsolatok helyett. Ezt a modernség iránti öncélú vágyódást hamarosan felváltotta a liberalizmus és humanizmus eszméje. Cshö Namszon is, Ri Gvangszu is a hazafias mozgalom élvonalában haladt, 1910 előtt és után egyaránt. Cshö Namszon írta azt a híres „Függetlenségi Nyilatkozatot”, mely szerte az országban milliók szívében ébresztett reményt 1919. március 1-én, azoknak a tüntetéseknek az első napján, melyekkel kezdetét vette a függetlenségi mozgalom.

Röviddel a sikertelen és feleslegesen sok áldozatot követelő felszabadítási mozgalom kezdete előtt, 1919. februárjában a Tokióban tanuló koreai diákok, akik az európai irodalom és az új japán irodalom hatása alatt állottak, kiadták a *Cshangdzso* ('Alkotás') c. folyóiratot. Az volt a célja ennek a kiadványnak, hogy segítse a nemzeti öntudat alakulását és hogy előmozdítsa az új irodalom fejlődését. Megmutatta, milyen messzire haladt előre az új irodalmi mozgalom, és további előrelépést jelentett egy életerős új irodalmi stílus tökéletesítésében. Két másik fontos lap követte a *Cshangdzso*-t: a *Phjeho* ('Romok') 1920 júliusában és a *Pekcso* ('Fehér áradat') 1922 januárjában. A kísérletezésnek ebben a szakaszában az új költészet elméletét már kezdték a gyakorlatba átültetni. Korea elmaradott irodalmi világában a modern szellemnek tudatában levő költők az európai irodalmi mozgalmakat ápolták, melyek nem kortársiak voltak ugyan, hanem az előző századból valók. Ezek a költők, mivel elvetették saját hagyományaikat és mivel nem voltak képesek új szabályokat vagy ésszerű struktúrát kialakítani, multibéli európai mozgalmak és irodalmi elméletek feltámasztására kényszerültek abból a célból, hogy olyan szabályokat találjanak, melyek összetartó erőt és jelentést adnak az egyébként összekuszálódott gyakorlatnak és tapasztalatnak. A nyugati eszmék azonban – ennyire idegen talajba átplántálva – nem hozhattak gyümölcsöt. A *Phjeho* irányzata dekadens volt, a *Pekcso* pedig túlzottan „romantikus”. Témáikkal – szimbolista technikájuk ellenére – a „szabad művészet” hirdetőihez tértek vissza. A *Pekcso* költészete túlságos szentimentalizmusban, s az álomvilágok és a halál hangsúlyozásában szenvedett. Alkony és éj volt kedvenc napszakuk, hálószoba és sírhant szokásos díszletük. A függetlenségi mozgalom összeomlása utáni reménytelen koreai viszonyokat tükrözi az ebben a költészetben megmutatkozó dekadencia. Nem volt más út a költő számára, mint a képzelet világába menekülni, ahol aztán szabadon engedhette át magát a céltalan ábrándozásnak és kétségbeesésnek. Elszigetelten és számkivetve, minden költő külön nyelvet használt, és mindegyiküknek megvolt saját külön technikája. Mindegyikük új kifejezési módért, meg olyan képek és szimbólumok új eszköztáráért küzdött, mely megfelelt saját féktelen és valóságtól menekülő képzeletének. Ezekkel a csoportosulásokkal egyidőben működött Kim Szovol (1903–1934), a természet és a népi hagyományok költője; művei helyi színekben gazdagok. A természet ritmusát és mulandóságát zengte. Költeményei sajnos ellenszegülnek bármiféle fordításnak, hiszen hatásosságuk a megfogalmazás egyszerűségében, közvetlenségében és intenzitásában rejlik. [. . .].

Míg a költők álom és kétségbeesés között hanyódtak, a proletáirodalom egyenesen haladt előre. 1924 és 1933 között virágzott a koreai baloldali irodalom. A Koreai

Proletárművészek Szövetségét (*Csoszon phuroretharia jeszul tongmeng*) 1925 májusában szervezték. Az írók eme csoportja azt javasolta, hogy az irodalmat politikai célok eszközéül használják fel. Hangsúlyozták a propaganda fontosságát, s műveikben kizárólag a proletariátussal foglalkoztak. Amikor 1926-ban és 1927-ben két orgánumuk látott napvilágot, hatásuk megnövekedett. Minthogy azonban a tartalmat hangsúlyozták inkább, mint a formát, az ideológia győzedelmeskedett a művészet kárára. A nemzeti hagyományokat figyelmen kívül hagyó és a koreai élet- és gondolkodásmódot megtagadó radikalizmusuk reakciójaként jött létre 1926-ban, Rjang Dzsudong (sz. 1903) vezetésével a nemzeti irodalomért küzdő mozgalom. Az volt a mozgalom célja, hogy olyan nemzeti irodalom kialakítására ösztönözzön, mely folytatja a koreai hagyományokat, valamint megtisztítja és gazdagítja a koreai nyelvet. A regény is új ösztönzést merített a múltból, s újjáéledt az érdeklődés a történelmi személyek és események iránt. Diákokat küldtek távoli falvakba, hogy neveljék a közösséget és ösztönözzék a nemzeti érzéseket. Körülbelül ebben az időben alakult meg a Nyugati Irodalmak Kutatóinak Szövetsége, mely hadjáratba kezdett a baloldali művészeti elméletekkel szemben, s a tiszta költészet felemelkedésének útját egyengette.

Az ellenzék bilincseit eközben szorosabbra fogták. A japán rendőrség 1935-ben feloszlatta a Proletárművészek Szövetségét. Továbbá, Mandzsúriának az 1931. szeptemberi japánok általi lerohanása és a náciizmus felemelkedése után nőttön nőtt az általános nyugtalanság az írástudók körében. Amint fokozódott a japán cenzúra és a gyarmati politika nyomása, lehetetlenné vált, hogy az írók szabadon fejezzék ki magukat. Arra kényszerültek, hogy láthatatlanokká váljanak, személyiségüket és meggyőződésüket pedig elrejtsek műveikben. A tiszta költészet maradt meg számukra egyetlen lehetőségként, melyben túlhaladhatták helyzetük állandó súlyosbodását. A költők az 1890-es évek eszteticizmusában és az írói technika tökéletesítésében lelhettek megnyugvást, hiszen ezek távol álltak a politikától, a filozófiától és a társadalmi problémáktól. Két különböző alkutú költő emelkedett kortársai fölé: Csong Dzsijong (sz. 1903) és Kim Girim (sz. 1909), a 30-as évek nemzedékének csúcsai. Csong Dzsijong, talán a legjobb modern költő, utánpótlás és követők seregét ihlette meg mindmáig. Hibátlan dikció és a szóképek frissége jellemzi érzékeny szépségű költészetét, melyet alig múltak felül. Az onomatopoiikus (hangutánzó és hangulatfestő) kifejezések ügyes használatában rejlik legjobb költeményei néhányának hatásossága, melyek azonban a fordítás során elveszítik eredeti varázsukat és erejüket. Amikor katolizált, mesterségbeli tudása lehetővé tette számára, hogy megalakíthassa századunk legszebb koreai vallásos költészetét. Későbbi verseinek gyűjteményében, a *Pengnoktam* ('Fehérszarvas-tó', 1941) címűben a modern költészet néhány gyöngyszemét találhatjuk meg. Mesterére telált itt a koreai nyelv, s szemünk elé tárulhatnak rejtett lehetőségei. Minden szó pontosan helyénvaló, s olyan világot tár fel minden költemény, melyet soha nem ismert az olvasó, de még csak nem is sejtett korábban. A hegyekről-vizekről daloló költő a természet harmónikus világába vezeti olvasóját ezekben a költeményekben.

A harmincas éveknek nem minden költője volt azonban Csong Dzsijong fajtájából való: Néhány még a fin-de-siècle fájdalomaitól gyötrődtek. Mások meg a szimbólumok rengetegében veszttek el, nagy előszeretettel kutatták a tudatalattit, vagy a tudatos „oszthatatlan áramlásán” lovagoltak. Mindent egybevetve, a költészet kertjében még sok volt az éretlen. Éppen ekkor az „intellektuálisok” iskolája, élén Kim Girim-mel, aki a

másik fontos költője ennek a korszaknak, elhatározta, hogy rendet teremt. Pound, Eliot, Auden és Spender műveiben leltek ösztönzést és támogatást. Hogy konkrét képekkel helyettesítsék az alkonyi álomvilágot, elsősorban az imaginista költészetet művelték; később pedig, hogy orvosolják technikai pontatlanságaikat – Eliot-ot visszhangozva – a költészet elszemélytelenítéséért szálltak síkra. A szerkesztés és a pontos nyelv erőnyeit illusztrálандó, satirikus verseket is írtak az „intellektualisták”, melyekkel a kortársi költészet egészségtelen állapotát igyekeztek diagnosztizálni. A kritikában a világosságot és a mesterségbeli tudást üdvözölte mindenekelőtt ez az irányzat, a költészetben pedig elítélte az irracionitást és az érzelmet, s hangsúlyozta, hogy az objektivitás és analízis a kritika egyetlen kritériuma.

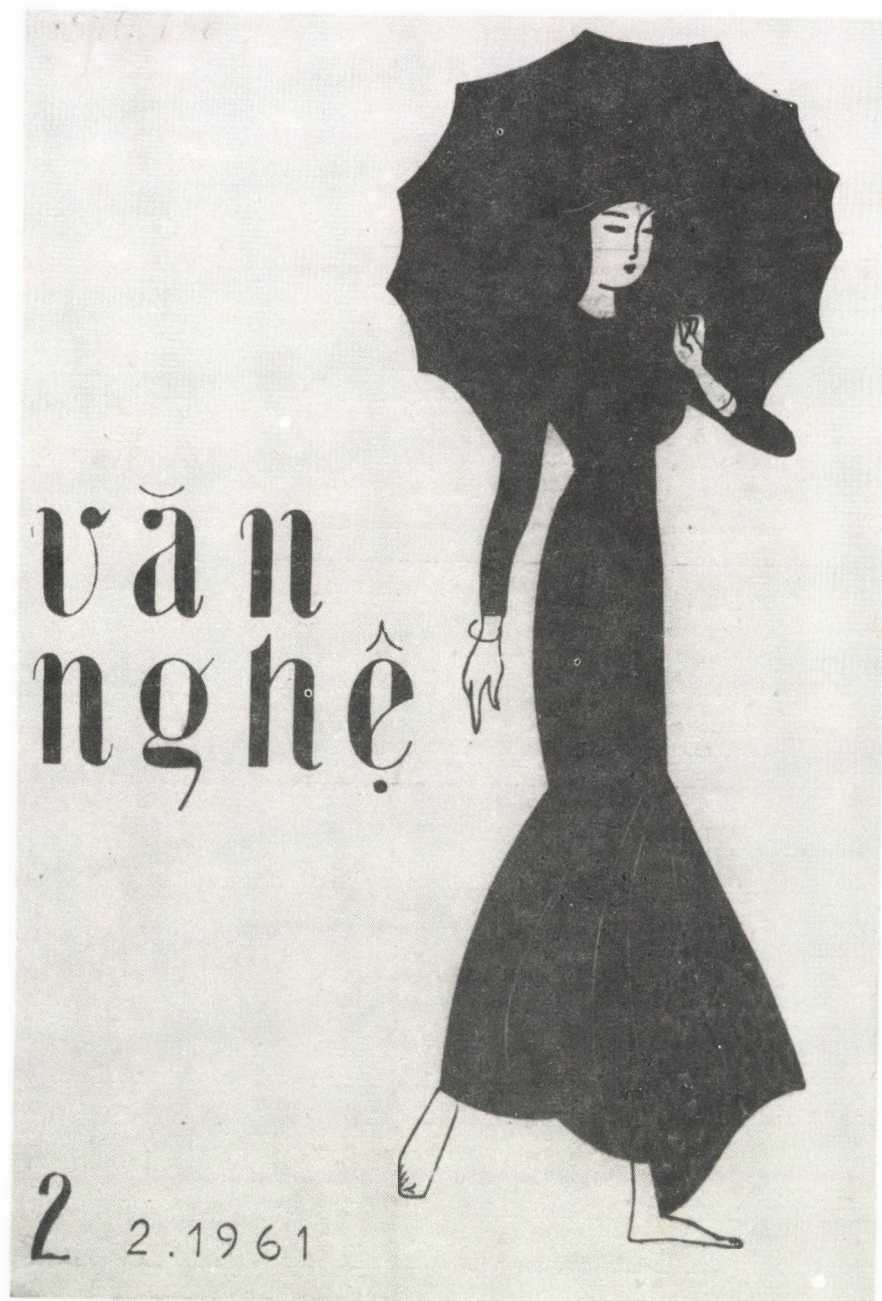
Amikor 1937-ben kitört a kínai–japán háború, az irodalmi világ a kemény megpróbáltatások utolsó stádiumával nézett szembe. A japán rendőrség nem tűrte a nemzeti és japánellenes gondolatokat, s a hadsereg mindennemű irodalmi tevékenységbe beavatkozott. Az írók azonban nem adták meg magukat: azért harcoltak ehelyett, hogy folytassák művészetüket, s ami a legfontosabb: hogy megőrizték a koreai nyelvet. Ehhez a tiszta költészet művelése volt a legjobb rendelkezésükre álló eszköz. Sok költő vidékre vonult vissza, régi remetek példáját követve. Növekedett az irodalmi termés a szellemi és kulturális válság közepette. 1937 és 1941 között több mint ötven verseskötet ékesítette az irodalmi világot, ami világosan mutatja az írók egyértelmű szeretetét a koreai nyelv iránt, s ellenhatás volt ez egyben azon japán kísérletek ellen, hogy aláaknázzák azt, ami valóban koreai. A kortársi költészet fejlődésében nem szabad lebecsülni azt a szerepet, melyet a *Mundzsang* ('Irodalom', 1939 ápriliséból) és az *Immun phjongnon* ('Kulturális kritika', 1938 szeptemberétől) című folyóiratok töltötték be. Előrevitték a költészet ügyét és új szerzőket vontak a közönség figyelmébe. Ennek a korszaknak a legfontosabb felfedezése a népi költők olyan csoportja, akik nagyszerű értői voltak délen az írásnak.

1941-ben a kínai–japán háborúból csendes-óceáni háború lett, s a koreaiakat a japán hadseregbe verbuváló önkéntes rendszer (1938) helyett bevezették a sorozást (1943). A japánok, hogy eltüntessék a koreai fajt, azt követelték a koreaiaktól, hogy japán neveket vegyenek fel. Elfogták és bebörtönözték azokat, akik a nyilvánosság előtt beszéltek koreaiul. Két koreai újságot tiltottak be 1930. augusztus 10-én, a *Mundzsang* és az *Inmun phjongnon* c. irodalmi lapokat pedig a következő év áprilisától szüntették be. A koreai irodalom a föld alá kényszerült. Az írók kétségbeesetten dobták el tollukat, az irodalomra sötét korszak következett.

(Fordította: Mártonfi Ferenc)

Peter Hacksoo Lee (Ri Hakszu) Európában és Amerikában legismertebb és igen termékeny kutatója és fordítója a koreai irodalomnak. Tanulmányait Szöulban kezdte, majd Yale-ben, Fribourghban, Firenzében, Oxfordban és Münchenben folytatta. Münchenben szerzett doktorátust 1958-ban. Tanított a Yale Egyetemen és a Columbia Egyetemen. A University of Hawaii Koreai Nyelv és Irodalom professzora.

Jelentősebb művei: *Studies in the Saenaennorae*, Róma, 1959; *Kranich am Meer: Koreanische Gedichte*, München, 1959; *Anthology of Korean Poetry*, New York, 1964. P. H. Lee írta a legjobb európai nyelvű irodalomtörténeti összefoglalást a koreai irodalomról: *Korean Literature: Topics and Themes*. Tucson, 1965. A jelen fordítás is ebből a műből való (némi rövidítéssel): *Twentieth-Century Literature: Verse*, pp. 101–106.



A hanoi *Irodalom* c. folyóirat egy címlapja

A LEGÚJABB VIETNÁMI IRODALOMRÓL

A vietnámi irodalom megújulása – bizonyos előzmények után – a századfordulót követő első évtizedekben kezdődött, azt követően, hogy a múlt század második felében – 1858–1884 között – az ország a francia gyarmatosítók uralma alá került. Ezt megelőzően Vietnám kulturális élete – s így irodalma is – hosszú évszázadokon át a szomszédos Kína civilizációjára befolyási övezetébe tartozott. Az i. sz. X. sz.-ban ugyan Vietnám felszabadult a közvetlen kínai uralom alól, irodalma, írásbelisége, sőt írásrendszere mégis szinte századunkig a kínai modellt követte. A hagyományos vietnámi irodalom fő árama a sino-vietnámi nyelvű s kínai írásjegyekkel lejegyzett ún. *chu-nho* irodalom volt, amely a kínai irodalom szellemiségét, stílusát, műformáit igyekezett utánozni. Mellette viszonylag korán – az i. sz. XIII. sz.-tól – létezett vietnámi, beszélt nyelvű, s ugyancsak a kínai írásjegyek változataiból kialakított írással megörökítette ún. *chu-nom* irodalom és írásbeliség is, ez azonban soha nem tudta elérni az előbbi hivatalos státuszát. A vietnámi nemzeti nyelv fonetizált, latinbetűs írásrendszere – az ún. quôc-ngu ugyan már a XVII. sz.-ban megszületett, irodalmi jelentőségre azonban csak a francia gyarmati uralom kialakulása után tett szert, amikor is fokozatosan kiszorítva az írásbeliség fenti, hagyományos változatait, századunk korai évtizedeitől kezdve hovatovább a vietnámi írásbeliség és a színrelépő új vietnámi irodalom kizárólagos hordozója lett.

Az irodalom újjászületése a közvetlen gyarmati elnyomás ellenére – sőt, részben annak következtében – Vietnámban is többé-kevésbé hasonló módon ment végbe, mint Ázsia más, nagymúltú országaiban (Indiában, Japánban, Kínában). Mint azokban, itt is együttjárt a társadalmi-ideológiai struktúra átalakulásával, a nemzeti öntudatraébredés, az antitradicionalista-antifeudális-antikolonialista forradalmi mozgalmak kibontakozásával. Bár a gyarmati hatóságok mindent elkövettek, hogy elzárják az országot mindazon forrásoktól, amelyekből az ébredező nemzeti öntudat, a patriotizmus erőt meríthetett volna – ezért kezdetben a hagyományos, s számukra előnyösnek bizonyuló konfuciánus-patriarchális ideológiát is igyekeztek minél tovább fenntartani –, a modern nyugati eszmék beáramlásának nem tudtak gátat vetni. Az I. világháború körüli években meginduló intellektuális erjedésben már nagy szerepe volt a modern sajtó- és könyvkiadás elterjedésének, a nemzeti nyelvű napilapok és folyóiratok megjelenésének – különösen azoknak, amelyek a francia adminisztráció megkerülésével, hazafias vietnámi csoportok (kereskedők stb.) támogatásával láttak napvilágot. Az új irodalmi törekvéseket széles körű fordítói tevékenység vezette be és kísérte, s az irodalmi fordításokból megismert modellek inspirálták az új, nyugatias műformák első megteremtőit és művelőit. A századforduló körüli évek hazafias, de még többé-kevésbé hagyományos hangvételű költőit – akik közül

legismertebb Nguyen Khuyen (1835–1909) volt – a húszas években a hagyományos költészeti szabályoktól szabadulni igyekvő, szubjektív hangvételű poézist művelő költők követték, mint Tan Da (1888–1939) vagy Nguyen Khac Hieu (1888–1939), akiknek álmodozó melankóliája ugyanakkor elfordulást is jelentett a hazafias-közéleti témáktól. A hagyományos irodalom verses epikájával szemben újdonság volt a modern széppróza, a regény és az elbeszélés, amelynek kiemelkedő művelői Ho Bieu Chanh (1884–1958) és Hoang Ngoc Phach (1896–1973) voltak – az utóbbi egyetlen művével, az 1925-ben megjelent első modern vietnámi regénnyel, a *To Tammal* írta be nevét a modern vietnámi irodalom történetébe. Ugyancsak a húszas években alakul újjá a vietnámi színház és drámai irodalom is: egyik megújítója, Nguyen Dinh Nghi (1893–1954) egy népi-paraszti operatípusba lehelt új életet, megteremtve annak modern városias változatát. A nyugati típusú („beszélt”) drámát Vu Dinh Long (1901–1960) honosítja meg egy 1921-ben írt és színrevitt darabjával. Végül a húszas években jelentkezik forradalmi írásművészetével a vietnámi forradalmi mozgalom majdani vezetője, Ho Si Minh (Nguyen Ai Quôc, 1890–1969) is, aki Franciaországban írt francia és vietnámi nyelvű írásaival, publicisztikájával hívta fel magára a figyelmet.

Az új irodalom fejlődésének második szakaszára – 1930–1945 között – a francia gyarmati uralom lehanyatlása, növekvő gazdasági, politikai és társadalmi krízis, s az Indokínai Kommunista Párt megalakulásával kibontakozó forradalmi mozgalom nyomja rá bélyegét. A latinbetűs quôc-ngu írásbeliség végérvényesen megszilárdul, s bár hagyományos műformák is továbbélnek még, a húszas évek formai újdonságai egyre inkább teret nyernek, csiszolódnak, fejlődnek. Egészében véve azonban az új irodalom még ebben az időszakban is városi jelenség marad, művelői, olvasói csakúgy, mint témái a városi kispolgárság-értelmiség világára szorítkoznak. A lírában az ún. „új költészet” irányzata vált uralkodóvá, amely elvetette a tradicionális líra konvencionális tartalmi és formai kliséit, bevezette a szabadverset, s a modern nyugati (főleg francia) líra művészi vívmányait. Az új iskola vezetője költője The Lu (1907–) volt, tagjai közé tartoztak Huy Can (1919–), Xuan Dieu és mások, akik a modern individuumot állították szubjektív hangvételű, romantikus érzelmi töltésű lírájuk középpontjába. A városi kispolgári rétegek érzékenysége és individualizmusa tükröződik az évtized szépprózájában is – főleg az 1932–1936 között tevékenykedő Tu Loc-csoport, és annak fő képviselői, Nhat Linh (1906–1963) és Khai Hung írásművészetében, akik regényeikben és elbeszéléseikben a feudális kötöttségek ellen lázadó individuum romantikus életérzésének adtak hangot. Az évtized második felére a romantikus hullám levonul, hogy helyt adjon a kor valóságával, társadalmi és politikai problémáival foglalkozó realista irányzatnak a szépprózában, amely fordításokban megismert nyugati szerzőktől (s megint éppen franciáktól: Rolland-tól, Barbusse-től, Zolától) kapott bátorító impulzusokat. Realista vagy realiztikus regények és elbeszélések egész sora látott napvilágot, amelyek éles bírálattal illették a népet elnyomó, s a gyarmatosítókat kiszolgáló vietnámi dzsenti-hivatalnok-földbirtokos réteget, s a maga élethű valóságában ábrázolták a dolgozó szegényemberek, különösen a parasztság világát, életét és harcait. Az irányzat legismertebb írói Nguyễn Cong Hoan (1903–1977), Nguyen Hung (1918–), Vu Trong Phung (1912–1939) és Ngo Tat To (1894–1954) voltak, akik közül többen a forradalmi mozgalom és a felszabadítási háború politikai munkájában is részt vettek, s a Vietnámi Demokratikus Köztársaság időszakában is aktív szerepet játszottak vagy töltenek be ma is. Az irányzat talán legjobb regényét a forra-

dalom előtti időszakban Ngo Tat To alkotta meg (Tat Den, 1939), aki egyben elsőként ábrázolta az irodalomban a munkában és szenvedésekben megedződött s öntudatosra vált parasztasszony típusát.

A szépprózában megtestesülő realiztikus látás- és ábrázolásmód nem maradt hatás nélkül a lírai költészetre sem. Így az eredetileg a Tu Loc-csooporthoz tartozó Tu Mo (1900–1976) költészetének élesen kritikus, szatirikus hangot kölcsönzött, s megfelelő atmoszférát teremtett az illegalitásban érlelődő, de lassan színrelépő forradalmár költők művészetére számára is. A forradalmi lírát eredetileg hivatásos forradalmárok művelték, akikben a forradalmi tevékenység érlelte meg a költőt. Soraikba tartozott a már fentebb is említett, s a húszas évek végén fellépő Ho Si Minh, aki az általános felkelés előkészítése során a negyvenes évek elején került Csang Kaj-sek börtönébe, s ott írta meg – kínai irodalmi nyelven – híres *Börtönnaplójának* klasszikus veretű, s mégis forradalmi izzású verseit. Rajta kívül a forradalmi mozgalom más vezetői is (Xuan Thuy, Le Duc Tho stb.) írtak alkalmilag forradalmi verseket, de ekkor lép fel To Huu (1920–) is, akit manapság a demokratikus Vietnám legjobb költőjének tekintenek. To Huu forradalmi-hazafias lírája kihívást jelentett az uralkodó romantikus iskola hangjával és szemléletmódjával szemben, mert – mint költőtársa, Xuan Dieu (1917–) írja, aki egyébként To Huu költészetét Petőfiéhez hasonlítja – „versei mozgosítani tudtak egy nagy ügy érdekében”. Emellett To Huu újraéleszti s új tartalommal tölti meg a klasszikus hazai formákat is, amelyeket a romantikus iskola képviselői kitessékeltek a modern irodalomból.

Az 1945-ben végbemenő ún. „augusztusi forradalom” s a nemzeti függetlenség visszaállítása új helyzetet teremtett. De a függetlenség rövid időszakát 1946-tól a nemzeti felszabadítási háború két hosszú és nehéz periódusa követte, amelynek első felvonása a franciák felett aratott Dien Bien Phu-i győzelemmel ért véget, majd 1975-ben az amerikaiak és dél-vietnámi bábjaik veresége után az egész ország felszabadulását és újraegyesítését eredményezte. E nagy, három évtizedes felszabadítási harc s a vele együttjáró forradalmi átalakulás az egész ország életét átformálta, s nem maradhatott hatás nélkül a kulturális-irodalmi életre sem. Olyan írók és költők léptek színre, akik együtt harcoltak a parasztokkal, fegyverrel és tollal a kezükben, akik új közönséghez, immár az egész néphez szóltak művészetükkkel. Az irodalom átalakulását emellett egész sor egyéb tényező is elősegítette: a nemzeti nyelv és írásrendszere (a *quoc nu*) országosan elterjedté vált; az analfabetizmus – legalábbis Északon – megszűnt, s a közoktatás gyors fejlődésnek indult; a tudomány és művészet (mozi, színház, zene- és táncművészet) széles tömegek számára vált hozzáférhetővé; megindult a nemzeti kisebbségek kultúrájának újraértékelése és modernizálódása stb. A francia után és mellett további külföldi irodalmak (szovjet, kínai) eredményei és reprezentánsai is hozzáférhetővé váltak a fordítói tevékenység további elmélyülése révén, s az alkotói munkában egyre nagyobb szerephez jutott az írók világnézeti (marxista) elkötelezettsége, az a politikus irodalom vonzásköre megszűnt.

Az 1945. évi forradalmat és felszabadulást kevés kivétellel minden író üdvözölte, bár a felszabadítási háborúk követelte szemléletváltás nem mindenkinben következett be azonos szinten. Az 1945–1950 közötti évek sokuk számára „az útkeresés” éveit voltak, amelyhez oly tapasztalt forradalmár költő szolgált példa gyanánt, mint To Huu, vagy a fiatal Nam Cao, A prózáírók – akik szinte egyöntetűen üdvözölték a függetlenség kivívását 1945-ben –, a felszabadítási háború első éveiben riportokban, feljegyzésekben, elbeszélésekben adtak hangot új szemléletüknek, majd az ötvenes évek elejétől nagyobb-

szabású művekben, regényekben is megörökítették élményeiket. Így Vo Huy Tam 1951-ben megjelent *Vung mo* c. regénye első ízben foglalkozik a bányászok életével és harcaival a gyarmatosítók uralma alatt, Nguyen Van Bong *Con trau* (1952) c. műve egy gerillává vált paraszt portréját rajzolja meg. 1954–1957 között a parasztság életével és a földreformmal foglalkozó egyéb művek is napvilágot látnak, köztük Nguyen Khainak *Xung Dot* c. műve – amelynek cselekményét egy katolikus faluban végrehajtott föld-reform adja – érdemel említést. Az ötvenes évek végétől az amerikaiak elleni harc ad új impulzust az irodalomnak is. Délen 1960-ban megalakul a Nemzeti Ellenállási Front, miközben Északon már kialakulóban van egy új, szocialista társadalom, s ekkor mindkét országrészben új generáció nő fel, amelyet Dél felszabadításának s az egész ország egyesítésének hazafias eszményei fűtenek. A Dél gerillák ellenőrizte és felszabadított övezeteiben fiatal költők egész sora lép színre: Giang Nam, Than Hai, Le Anh Xuan, Thu Bon, Vu Ngan Chi stb. a legismertebbek, akiknek költészetét a fegyveres harc közvetlen élményei ihletik, többen közülük a háború áldozataivá is válnak. Az 1960–1975 közötti időszak a líra felvirágzásának kora – mégpedig Délen lényegében a felszabadítási harc politikai költészetéé, abban az értelemben, hogy a költészet lehelt életet a politikai témákba. Az észak-vietnámi költőket emellett az épülő szocializmus problémái is inspirálták, egyebek közt ezek is motiválták a prózaírók művészetét is. Bár az idők nem kedveztek a nagoybb lélegzetű műveknek, az 1960–1975 közötti években sok, maradandó értékű elbeszélés, kisregény született a mezőgazdaság szocialista átalakulásáról, köztük Nguyen Kien, Vu Tu Nam, Vu Thi Thuong és mások művei. 1965, az amerikai bombázások megindulása után azonban Észak-Vietnám népe is állandó harci készenlétben kellett, hogy végezze mindennapi munkáját: a nép e hősie helytállását is egyre többen választották műveik témájául. Nguyen Minh Chau regényeiben, köztük pl. *Cua song* c. munkájában éppen arra adott választ, miért nem sikerült az amerikai bombázásoknak megtörni a nép morális erejét. A háborús körülmények ellenére fejlődött a színház- és dráma-művészet is: régebbi (hagyományos stílusban írt, s 1945 előtt született) és új művek egyaránt színre kerültek, a modern témájúak főleg a felszabadítási küzdelem és a szocialista építés problémáival foglalkoznak.

Dél felszabadulása, s a két országrész egyesülése 1975-ben új fejlődés feltételeit teremtette meg a modern vietnámi irodalom számára is. Napjaink vietnámi irodalma remélhetőleg e kibontakozó új fejlődés eredményeiről is mihamar számot ad.

IRODALOM:

- Nguyen Khac Vien, *Glimpses of Vietnamese Literature* (Hanoi, 1977)
Blood and Flowers (The Path of the Poet To Huu) (Hanoi, 1978)
Doan Thi Diem, *Anthologie de la littérature vietnamienne* Vol. 1–2. Hanoi, 1973)
Madárszárnyak (Mai vietnami költők, szerk.: Szegő László), (Budapest, 1969).
To Huu, *Álmaink otthon maradtak* (Vál. versek, ford. Szegő L. stb.), (Budapest, 1971).

EGY MODERN IRODALOM KEZDETEI (1900–1930)

A tartósan berendezkedett gyarmati rendszerrel a vietnámi társadalom szerkezetében mélyreható változások mennek végbe, a nemzeti mozgalom új irányt vesz, új formákra talál. Megjelenik a városi közönség, mely most a legfőbb közönség; korszerű nyomtatás, új eszközök, újságok, folyóiratok, könyvek révén terjed az egységes nemzeti nyelv, a *quoc ngu*, fokozatosan visszaszorul a fogalomjelölő írás, s mindez új irodalmi formák születéséhez vezet. Korszerű irodalom támad, változatosabb, mint az előző korszakban. Ez az irodalom 1920 után szökik virágba, az előző századelőtől kezdődő szakaszt az előkészítés időszakának tekinthetjük.

A modernista írástudók

A gyarmati fenn csak igen lassan teremti meg értelmiségét, hiszen lényegében népbútító politikát követ. Egyébként a hazafi írástudók hosszú ellenállása ellenére a gyarmati közigazgatás elég élesesű volt annak felismeréséhez, hogy a konfuciánus eszmévilág gátolja az országban a műveltség fejlődését, és végső elemzésben a rendszer megszilárdulását segíti, annál is inkább, mivel a király és a mandarinok máris szorosan együttműködtek a franciákkal. A gyarmatosítók tehát megőrizték a hagyományos oktatást, s a háromévenként ismétlődő vizsgaversenyeket is csak 1918-ban szüntették meg.

1920-ig mindig az írástudók alkották az értelmiség zömét, mégis, akik közülük most a nemzeti mozgalmat vezették, egyáltalán nem a múltba tekintettek. A gyarmati közigazgatásnak gondja volt rá, hogy a Nyugat haladó eszméit, tételeit ne hagyja Vietnámba szivárogni, s így e kor vietnámi értelmisége semmiképp sem a francia iskolák és kiadványok útján ismerkedett meg a haladó nyugati műveltséggel. Még a XVIII. századi francia szerzőket, Rousseau-t, Montesquieu-t is kínai fordítások révén ismerték meg, minthogy a XIX. század végén és a XX. elején a Nyugat számos alkotását ültették át Kínában. A vietnámi írástudók számára új világ tárult fel ezekben az alkotásokban, új szerzőkkel ismerkedtek, kiknek sora Arisztoteléstől Darwinig és Spencerig ért, oly különböző személyiségekre láthattak rá, mint Napóleon, Mazzini, Garibaldi, Washington vagy a fülöpszigeti hazafi, Agüinaldo volt.

Az ezredéves nemzeti érzés új eszmékkel társul, melyek új erőt lehelnek belé, s a hazafi írástudó egyúttal modernista. Sokan búcsút mondanak a hagyományos műveltségnek is:

„Agyó, ti szentek és ti bölcsek,
Agyó, Buddhák és Halhatatlanok,
Agyó, ti szentül tisztelt hősök:
Az ősi bölcsesség a tágas óceánba vész”.

(Vo Liem Son)

Keményen támadnak a hagyományos vizsgaversenyek és a mandarinhivalkodás gyarmatosítók mozgatta komédiájában cinkos filiszterekre. A vizsgagyőztes apja abban koptatja homlokát – mondja egy haragos költemény, – hogy a franciák lábához borul, a nővér arra áldozza bájait, hogy a fiú vagy fivér mandarin lehessen.

Szinte még alig van polgárság, de a városok kispolgársága, mely egyre gyarapodó réteg, valamint a népi tömegek égő hazafiságot táplálnak szívükben, s ez a hazafiság a gyarmati rend visszaélései s túlkapásai miatt a végsőkéig elkeseredett.

A modernista írástudók, kik a mozgalmat vezetik, cselekvésüket pártok szervezésére fordítják, olyan, többnyire titkos csoportosulásokéra, melyek célja a nemzeti függetlenség visszaszerzése, művelődési intézmények fölállítása vagy az oktatás és az erkölcs megújítása, a tudomány és az új eszmék meghonosítására törekvő mozgalmak indítása. *Tan Dang* „Új Párt” *Duy Tan* „Megújulás”: ilyen jellegzetes neveket vesznek fel a politikai szervezetek. Némelyek kereskedelmi társaságokat is alapítanak, részben, hogy megkíséreljék a gazdaság korszerűsítését, részben, hogy a politikai és művelődési szervezetek anyagi létét biztosítsák. A könyörtelen gyarmati rendőrség üldözte, titkos politikai pártok gyakran kényszerültek arra, hogy Kínában vagy Japánban keressenek menedéket, hová különben harcosaik tanulni is jártak. Ifjakat toboroznak „keleti utazásra”, azaz Japánba menendő, mely országot ekkor, az orosz birodalmon vett győzelme, 1905 után, nagy tekintély övezett. Az 1911. évi forradalom után Kína a másik vonzásközpont. Vezetők és harcosok titokban térnek haza idegenbeli útjukról, hogy hívó szavuk hallassák, hogy csoportokat alapítsanak, hogy hazafias írásokat terjesszenek. Akik az országban maradnak, gyakran valamely törvényengedte tevékenységet folytatnak, írásaikban főleg a politikai, társadalmi, művelődési és gazdasági megújulást sürgetve.

A század eleje óta a legjelesebb vezető kétségkívül Phan Boi Chau (1867–1940), ki fáradhatatlan munkával és lángoló írásokkal élteti a nemzeti mozgalmat.

Hanoi-ban 1907-ben írástudók csoportja alapítja az Igaz Ügy Iskoláját (*Dong Kinh Nghia Thuc*) az új eszmék és tudományok terjesztésére. Phan Chau Trinh (1872–1926), ki a gyarmati kormányzattól kicsikarható reformokért küzd, ugyancsak nemzeti elismerésnek örvend.

A hazafias irodalom ugyanazon a csapáson halad, mint az előző korszaké, azonban meglehetősen jellegzetes stílus-különbségekkel. Értekező művekről van szó, melyek többnyire még klasszikus kínai nyelven íródtak, hiszen csak az értelmiséghez szólnak, de vannak ének formájú vagy költemény köntösű szövegek, felhívások is, melyek szavalhatók, sokaknak, még írástudatlanoknak is megtaníthatók, fejből tudhatók.

Szakítva a XIX. századi írástudók hagyományos formalizmusával, az alkotók most gyakran szenvedélyes, lírai hangon szólnak, a nemzet „lelkét” idézik meg, a nép balsorsát siratják, fogcsikorgatva beszélnek a gyarmati rendszer kegyetlenségeiről, az árulókat ostromozzák. E művek olvastakor az ifjúság leginkább a nemzet sorsát és „az öt világrész dolgait” vitatja szenvedélyesen.

Egy földrajzi kézikönyv előszavában – mert a Dong Kinh Nghia Thucban bevezetett földrajzi oktatás e korban nagy újdonságnak számít – így kiált fel a szerző:

„Őseink négyezer éven át taposták a sarat, hogy hazánkat megteremtsek, s ezt látja itt a mi nemzedékünk is, de a térkép színei ma egészen mások. Ó jaj! Marad-e még kis sötétpiros vér, hogy népünk ereit járja? Marad-e még valaki, hogy e drága hazát szeresse? ”

Egy másik kézikönyvben, mely a múlt nagyjainak életrajzát közli, előszavában ilyen következtetésre jut a szerző:

„Ki tudja vajon, hogy nemsokára, egy oly korban, melyben az Európából s Amerikából érkezett szelek rázzák a világot, nem terem-e hegyeink és folyamaink szent lehellete olyan embereket, kik eltakarítják a ködöt és a felhőket, hogy ismét tiszta ég ragyogjon szülőföldünk felett? ”

A gyakran meglehetősen hosszú ének-költeményekben, valamint a lírai szózatokban a politikai rend és a társadalmi megújulás szavai a hazaszeretet, a föltétlenül szükséges egység, a tudomány és a műszaki ismeretek megszerzésére töre erőfeszítések tárgyai váltakoznak. 1906-ban így ír Phan Boi Chau a néphez:

„Hol idézzem most a haza lelkét?
Zokogok, sírok, szívem összetört.
A végtelen kék fedí földünk, jaj,
Marad-e más az ősök ősi örökségéből? ”

Majd – az eredetiben továbbra is a váltakozóan hat- és nyolcszavú-szótagú sorokban – azzal folytatja, hogy politikai, gazdasági és társadalmi cselekvéstervet vázol (megjegyzendő, hogy a vietnámi nyelv a szótagszavak dallamhangsúlyjaival igen könnyen verselhető, még egy nagyon elvont jelszó is átültethető hat-nyolcas versekbe. *A haza lelkének idézése* c. írásában (1907) mondja Nguyen Quyen:

„Szétmállanak a szirtek, és a hullámok megtörnek.
Hegy és folyó tunya-tétlen. Ó, hol a haza lelke? ”

Majd megkérdi, hogy hol lelt menedékre e lélek: a parasztoknál-é vagy azoknál, kik a mandarinvizsgákon tolonganak, vagy talán a messzi hegyekre bújdosott? Végül a célokat határozza meg: a hazáért élni, a népet szolgálni, összefogni, visszaszerezni az önrendelkezést, megújítani a társadalmat, tanulmányozni az új eszméket, fejleszteni az ipart és a kereskedelmet. S mindezt nem valamely pontokba szedett munkaterv gyanánt vagy valamely értekezés formájában teszi, hanem egy ének-költeményben, melyet előadásra, megtanulásra szánt, hogy a tömegek között terjedhessen. A történelmet és a földrajzot is olykor ilyen hat-nyolcas formájú versekben tanították.

Az írók nem mulasztják el azt sem, hogy a nőkhöz forduljanak, azokhoz, kiket az óhitű konfucianizmus képtelennek tartott arra, hogy a közügyekben résztvegyenek. Egy népszerű ének asszonyhőse így feddi férjét:

„Negyven év is elmúlt felettünk,
 Hogy szolgaságban görnyedünk.
 Betelt már a keserű pohár:
 Nem számít többé se gond, se szenvedés.
 Derék uram, ki szakállát büszkén hordja,
 Miért nem látja ezt? Szemét miért nem nyitja ki? ”

Ezek az írások forrásba hozták a nemzeti öntudatot, s a gyarmati elnyomás ennek megfelelő keménységgel sújtott le a hazafias szervezetekre és személyiségekre. M. A. Klobukowski, a főkormányzó, így ír 1909-ben kelt jelentésében:

„A legeldugottabb falvakban a szájhagyomány útján terjed a csaták története, melyek szintere a száraz és a tenger volt; szóbeszéd kering felőlük, idegenből titkos úton írások, gúnyiratok érkeznek, s terjesztik őket nagy számban a központokban. Az annámi nép jelentős része számára elfogadott eszme az, hogy az európaiak hatalma, mely inkább látszó, mint valóságos, majdan győzelmes ellenállásra talál Ázsiában.”

Kilenchavi működés után, 1908-ban betiltották a Dong Kinh Nghia Thuc tevékenységét, a nemzeti mozgalom számos vezetőjét és harcosát végezték ki vagy száműzték. 1908 után a vezetők egy csoportjának külföldre kellett menekülnie, s az idegenbe szakadtak írásai továbbra is földalatti utakon jutottak a honi olvasókhoz. Phan Boi Chau és Nguyen Thuong Hien (1868–1925), különösen az első, aki a Quang Phuc Hoi-t, azaz Vietnám Föltámasztásának Társaságát alapította, a legtermékenyebb a külföldön írók közül. Phan Boi Chau szenvedélyes szövegei, történeti tanulmányai olyan költemények társai, melyekben ékesszólón nyilatkozik meg a honvágy, a megkínzott haza iránti szeretet. Nguyen Thuong Hien így sirat, mikor a száműzetésben hírét veszi otthonmaradt asszonya halálának:

„Nézek az égre: felhő fedí körben a láthatárt.
 Nézek a földre: sűrű bozót és túske tenyészik.
 Havon alszom, szomjamat harmat oltja,
 Ezer mérföldön át a kínok kínját tűröm,
 S még mindig óceánnyi kín előttem.
 Szívemben súlyos az eskü, eskü a hazáért,
 A hazáért, kit, jaj, csak álomban láthatok!”

Most is égő hazafiság élteti e férfiakat. Nguyen Thuc Duong, akit elfogott az ellenség, így ír kivégzése előtt:

„Hazám halott, mi értelme, hogy éljek?
 Tíz évig éleztem kardom, esküdtem ősi földemért.
 A kismadár még szárnyra sem kapott,
 S a művet máris félbe kellett hagynom!
 Az árnyak országában tisztet és katonát toborzok majd,
 És lelkem vezérli mind a nemzedéket, ki utánunk jó.”

Poulo-Condor és Lao Bao kényszermunka-telepein tovább írnak az irodalmár hazafiak: ki börtönújságot, ki tanulmányokat, ki verseket, de még színdarabot is. Ngo Duc Ke, Huynh Thuc Khang és Le Dai a legismertebbek közülük.

A korszak politikai írásainak lírai hangja, költői formája még magán hordja egy olyan társadalom hagyományos jegyét, melyben a nyomtatás elterjedése még nem érte el azt a szintet, ahol, különösen a paraszti néptömegek között, meghaladhatná az eszmék szóbeli terjesztését. A modernista írástudóknak a modern intézményeiről és eszméiről való tudomását szűkre szabta az, hogy csak igen kevés tényanyaghoz férközhettek hozzá. Többnyire inkább érzelmi vágyakozásról van szó, s nem pontos fogalmakról, inkább szövegekről, mint elemzésekről, inkább a szenvedélyek világáról hangoztatott célokról, mint jól meghatározott cselekvési tervekről.

A modernista írástudók-irodalmárok nyelvükben és stílusukban más tartalmakat fejeztek ki, mint az előző időszak munkái, de még át meg átszőtték írásaikat a régi formák és kifejezések, melyek a klasszikus kínaiakból eredtek. Különösen 1920 után, apránként más hatások is hozzájárulnak egy modernebb szövésű politikai, gazdasági és társadalmi irodalom megteremtéséhez.

Az újságírás iskolájában

A tartalommeghatározó politikai és társadalmi tényezőkön kívül két új elem hatott jelentősen az irodalom fejlődésére: a korszerű nyomtatás bevezetése és a régi (kínai) fogalomírást lassanként kiszorító, latinbetűs *quoc ngu* terjedése.

A folyóiratok és időszaki kiadányok – a régi társadalom számára ismeretlen műfajok – megjelenése történelmi fordulót hozott a vietnámi irodalom pályáján. A politikai és egyéb írásoknak most más formát kell ölteniök, a lírai hangú és költői formájú felhívások szerkesztőségi cikkeknek, tudósításoknak, tanulmányoknak, más stílusú eszmélkedéseknek adják át helyüket. A politikai és bölcséleti írások valaha kínai nyelven születtek, a nemzeti, a népi nyelv lényegében a többé-kevésbé benső érzelmek eszköze volt, a mesélésé, az elbeszélésé, a szavalásé. És miközben a század első éveinek költészete megtartja a régi kifejezésmódokat, a prózában valóságos forradalom játszódik le: azt mondhatni, a vietnámi próza a XX. századdal született, mindenekelőtt az újságírással.

A gyarmati közigazgatásnak arra kellett a sajtó, hogy törvénykező szövegeit terjessze, hogy hivatalos ügyiratait közzétegye, hogy, legalábbis bizonyos közönség körében, az alávetettség és a rendszer iránti hűség eszméjét súlykolja. A hazafias mozgalom a maga részéről rögtön felismerte a nyomtatás és a *quoc ngu* hasznát a tervek, jelszavak, terjesztésében, a néptömegek politikai és tudományos nevelésében. A *Van Minh tan hoc sach*ban, melyet a társadalom egészének szánt megújítási cselekvéstervként a Dong Kinh Nghia Thuc adott közre, ezt olvassuk:

„Tanulja mindenki a *quoc ngu*-t, hogy közvetítő eszközünk lehessen, hogy néhány hónap alatt az asszonyok és gyermekek is megtanulhassanak olvasni! Arra használjuk majd, hogy elmondjuk a múlt és a jelen tényeit, hogy megjavítsuk kapcsolatunk alapját és stílusát. A szellemi fejlődésért végzett munkánk első lépése ez. . . . Azt gondoljuk, hogy fővárosunkban folyóiratot kellene megjelentetni, egy magasállású személyiség irányításával, néhány jeles személy támogatásával. A folyóirat felét *quoc ngu*, felét kínai nyelven szerkesztenénk. Minden új mesterség, eszme, eljárás, mely a Nyugat erejét adja, múltunk és jelenünk minden ténye, írások és beszédek, melyek olyan könyvekből gyűjthetők, melyek útmutatásul szolgálhatnak, hasznos értekezések, melyek a versenydolgozatok

között lelhetőek vagy tehetséges emberek írásai, az ipari ágazatban kidolgozott műszaki újdonságok: mindezek közléteendőek, hogy mindenkinek tudomására juthassanak.”

A gyarmati közigazgatás nem engedi, hogy a sajtó és a hazafias, forradalmi írásbeliség kibontakozzék; a gyarmati korszak végéig illegálitás a forradalmi írások sorsa, a törvényengedte sajtó szerzőit is kegyetlen cenzúra sújtja, vagy félszavakban kénytelenek megnyilatkozni.

Hosszú ideig egyetlen sajtó létezik, az, melyet a gyarmati kormányzat tart fenn. 1865 óta jelenteti meg a Gia Dinh-i újságot (Gia Dinh kisebb város Saigon mellett), első szerkesztője Truong Vinh Ky, a francia hódító hadak tolmácsa, aki Franciaországban tanult; a gyarmati közigazgatás egy másik fordítója, Huynh Tinh Cua is az újság rendszeres munkatársa. Ugyancsak Délen, hol a francia foglалás már korán végbement, más újságok is megjelentek, de majdnem mind francia vezetéssel. Mindenekelőtt a *Luc Tinh Tan Van*, a *Hat Tartomány Hirei* említendő, melyet a francia Schneider alapít, ugyanaz, aki Északon a *Dang Co Tung Bao* újságát irányítja. Mindkettő 1907-ben indult. Ezek az újságok nem mások, mint a gyarmati kormányzat szándékainak hűséges szószólói, s a századunk első éveit kínai és *quoc ngu* nyelvűek, egy hivatalnoki kisebbséghez szólnak.

Az 1907–1908. évek politikai forgataga, a *quoc ngu* terjedésének sikere, a Kínából érkező, haladó írások hatásának kénytelen ellensúlyozása és az első világháború küszöbén ható, bizonyos német hírverés arra készítette a gyarmati közigazgatást, hogy nagyobb méretű művelődési hadjáratba kezdjen. Két fontos folyóiratot hoztak létre, az egyik a *Dong Duong Tap Chi*, az *Indokínai Szemle*, és a *Nam Phong*, a *Déli Szél*, melynek irányításával Nguyen Van Vihn-t, ill. Pham Quynh-t, a gyarmati rend két odaadó ügynökét bízták meg. Az 1913-ban indult *Indokínai Szemle*, de különösen az 1917 óta megjelent *Déli Szél* éveken át volt a gyarmati politika és a francia műveltség népszerűsítésének legfőbb eszköze. A *Déli Szél* első számában Pham Quynh habozás nélkül leírja, hogy „Franciaországnak a gyarmatosítással az a célja, hogy az elmaradt népeket segítse, hogy a nép jogait megvédje, hogy neveljen, hogy a polgárosodás útjára vezessen”. A *Déli Szél* ugyanakkor a monarchia iránti kegyelet féltő ápolására hív fel.

E szemérmetlen politikai hírveréssel egyidejűleg a *Déli Szél* rendszeresen, de vegyes ízléssel közli francia művek fordításait, pl. Paul Bourget-től Pascal mellett, így tompítva a XVIII. század nagy eszméit. Némelyek fontos szerepet tulajdonítanak Pham Quynh-nek az újságírás kezdeténél és a vietnámi nyelv csiszolásában. Valóban, szinte mindenről nyilatkozott valamit, anélkül azonban, hogy tárgyában elmélyült volna. A műveltség, melyet az olvasó elé tár, olyan vegyesfal, melyben felületesen elegyes a klasszikus kínai és a francia világ. Pham Quynh számára a gondolkodók nagymestere Charles Maurras. Pham szolgálatait 1933-ban a Huébeli Udvar miniszteri posztjával jutalmazták.

A nyelvi fejlődés, a nyomtatás elterjedésének következménye, általános folyamat része.

1920 után lassanként olyan újságok és folyóiratok is megjelennek, melyeket nem a kormányzat támogat; a városok gyors fejlődése és a nemzeti mozgalom újraéledése kedvező talajt teremtenek ehhez. Phan Boi Chau letartóztatásáról és Phan Chau Trinch 1925-ben bekövetkezett haláláról széles körben beszélnek; a két esemény alkalmával megjelent cikkek mintegy a kor valódi újságírásának és politikai irodalmának beköszöntét jelzik, olyan irodaloménak, mely több-kevesebb sikerrel ostromolhatja a cenzúra kapuját. Maradjon az bármi drákói szigorú, minden kibontakozást gátolni akaró.

Újságok és folyóiratok virágkorát látjuk. Némelyeket a kormány tart fenn, másokat ilyen vagy olyan mértékben független csoportok, melyeket néhány vietnámi kereskedő lát el pénzzel, ismét másokat értelmiségiek alapítanak. Az 1921-ben indított *Huu Thanh* két embernek köszönheti olvasótáborát, a hazafi írástudó Ngo Duc Ke-nek és a költő Nguyen Khac Hieu-nak. Poulo-Condor-i raboskodása után Ngo Duc Ke keményen támadja Pham Quynh-t, leleplezi árulását. Nguyen Khac Hieu a maga részéről arra törekszik, hogy független folyóiratot hozhasson létre, az anyagi nehézségek miatt azonban ez a folyóirat nem marad fenn sokáig. A korszak újságai közül külön meg kell emlékeznünk a *Ha Thanh Ngo Bao*-ról a *Hanoi Déli Újság*-ról, melyet 1927-ben alapítottak, s melyben Hoang Tich Chu és Do Van első ízben adnak újságnak korszerű formát.

Huéban a fegyházviselt hazafi, Huynh Thuc Khang írástudó alapítja meg a *Tieng Dan*, a *Nép Hangja* c. lapot, mely igazi politikai újság, melyben a cenzúra ellenére valamelyest szóhoz juthatnak az ország vágyai. A szerkesztő becsületessége és a cikkek nemes verete szerez közönséget és megérdemelt tekintélyt a *Tieng Dan*-nak. Saigonban 1926-ban jelenik meg a *Rong Dong, Hajnalfény* c. folyóirat, mely Tran Huy Lie nevéhez fűződik, ki harcos, szenvedélyes stílusával tűnik ki.

Rövidéletű kísérlet volt Suong Nguyet Anh asszonyé, a költő Nguyen Dinh Chieu lányáé, aki az asszonyok számára akar lapot indítani, de még 1929-ig kell várni, míg az első *Női Hírek*, a *Phu Nu Tan Van* megjelennek, de igazán ez is csak 1930 után hat majd. Meg kell emlékeznünk a – többnyire déli – francia nyelvű újságokról is, elsősorban a *Cloche félééről*, a *Repedt Harangról*, melyet a hazafi Nguyen An Ninh 1923-ban alapított. Ez az újság, mely az égető politikai kérdéseket ostromolja, 1926-ban kénytelen elnémulni.

1920 utáni gyors gyarapodása ellenére a századelőtől 1930-ig terjedő szakasz vietnámi sajtója szegényes marad, a lapok alig néhány ezres példányszámban jelennek meg. A hivatalos hírverést közvetlenül szolgáló lapok olvasóközönsége csekély, a hazafiak vezette újságokat a cenzúra hallgattatja el. A városok művelt közönsége kisebbség marad, a még csecsszopó korú vietnámi polgárság, melyet a gyarmati kormányzat szorongat, sohasem ér el oly fejlettséget, melyben valamely fontos politikai vagy művelődési mozgalomnak támasza lehetne.

Ennek az 1930 előtti időszaknak valóban új, forradalmi eleme, mely a jövő kibontakozásának csíráját is magában hordja, Nguyen Ai Quoc (Ho Chi Minh) írásaiban jelentkezik. Közülük az elsők, bár Párizsban látnak napvilágot, mély visszhangra találnak, mind tartalmukkal, mind stílusukkal. Szerzőjük, még egészen fiatalon, hagyományos neveltetést kap, és a hazafi írástudók mozgalmától táplált hazafias légkörben él, ugyanakkor látja korlátaikat is. Nyugatra utazik, hogy ott keressen új utat a nemzeti mozgalom számára, megismerkedik a francia munkásosztállyal, harcol a francia Szocialista Párt soraiban, és felfedezi magának a marxizmus–leninizmust.

Cikkei jelennek meg francia lapokban, mindenekelőtt az *Humanité*-ben, megalapítja a *Pária (le Paria)* c. lapot, a gyarmatellenesség és a gyarmati népek összefogásának szószólóját, vitairatokat, füzeteket állít össze franciául és vietnámi nyelven, olyanokat, mint *A bambuszszárkány* (szatirikus darab), *A francia gyarmatosítás folyamata*, *Egy hajótörés naplója* és a harcosok nevelésére szánt munkácska, *A forradalmi út*. Megjegyzendő, hogy ez a serény újságírói tevékenység kimerítő politikai szervező munkával verseng benne, miközben még mindennapi betevő falatját is meg kell szereznie. Írásai, melyeket titokban

juttatnak az országba, mély érdeklődést keltenek, mivel új eszmékről szólnak, és egy olyan páratlan személyiségről vallanak, ki a hagyományos nemzeti műveltséget termékenyen egyesítette egy valóban forradalmi modernizmussal. A tömör, világos stílus, mely nincs híján a jókedv, a könnyed vagy maró gúny élének, egyengeti művei útját. Nguyen Ai Quoc neve hamar hírre kap, s a lakosság széles rétegeinek szemében a nemzeti felszabadulás és a társadalmi megújulás legmélyebb vágyainak jelképe.

Költészet, a regény első lépései, színház

A hazafias költészet mellett, melyről már szoltunk, megjelennek más áramlatok is, melyek különösen a régi versmértékektől, mindenekelőtt a *duong (tang)* formájú költemények (rendkívül szigorú szabályokra épülő, nyolc hétszótagú sorból álló „szonettek”) merev tónusváltakozású ellentétezésétől kívántak megszabadulni. E szabályok megtartása a hagyományos költőknél a költemény kiművelt és mesteri voltának jele volt. Valóban, e szabályok alkalmasak arra, hogy akár közszerű, akár tökéletesen fegyelmezett érzelmeket fejezzenek ki, melyekben jócskán érvényesül a bölcselő vagy erkölcsi gondolkodás, mintegy megtisztítva, személytelenné csiszolva az eredeti indulatot. Eljött azonban egy bizonyos regényes individualizmus ideje, azé, mely a városiakó kispolgárság szülötte, melynek szíve többé már nem úgy ver, mint a hajdani írástudóké, és mely benső, tisztán személyes érzelmeit akarja kifejezni. Bizonyos, hogy az újságokat és a folyóiratokat még számos teljesen szokványos költemény tömi, de a nagy tömegben felbukkannak már olyan művek is, melyek újfajta érzékenységről tanúskodnak.

E városi kispolgárság lelkében hazafias, újdonságra éhes, számban és politikai képességben azonban túlságosan gyenge ahhoz, hogy a gyarmati építményt megrendítse vagy a társadalmat akármennyire is megújíthassa. Teljességgel tehetetlen részese az idegen uralom és egy gyűlölt társadalmi rend bevezetésének, és nincs több szoros kapcsolata a paraszti tömegekkel, mint a hazafias írástudóknak. Ezért keres oly szenvedéllyel kiutat az álmok világában, a múlthatatlan búslakodásban, a költeményhosszat bőven csorduló könnyekben és sírásban. Ezeknek az éveknek bizonyosan a legjelesebb költője Nguyen Khac Hieu (1888–1939), az újságíró és termékeny, de ebben nem nagy tehetségű és esszéista, akinek elsősorban költői műve megbecsült.

Így énekel egyik, jellegzetes című gyűjteményében, az *Egy kis álomban (Giac Mong Con)*:

„Az élet bíz be gyakran kisebb mint az álom!
Tűnt álmok bűja súlyosítja életundorom.
Kakas szólt, de én szeszepoháron álmodom:
Lepkeszárnynon kóborlok a világ négy sarkában.”

(Utalás Csuang-ce álmára, melyben pillangóvá változott.)

A szerelem, melyet számos költeményében idéz, égő, szenvedélyes, vágya azonban homályos, és valójában nem tudni, vajon összetört személyes szerelmet sirat vagy **szomjas** szíve hiába keresi az őt körülvevő lényekkel való mintegy misztikus egyesülést.

„Elröpül a madár, el árnyéka is
Merül a hal, új buborék a tapon

.....

Hegyek, folyók, kietlen táj
Minek zöldelltek, ó, hegyek, vizek?
Miért hagytok magamra a szerelemmel? ”

– kérdezi. A melankólia gyakran keserűségbe, sőt, haragba torkollik, de Nguyen Khuyen vagy Tu Xuong satírikus vénája, mely közvetlenül az új társadalom haszonélvezőit támadja, hiányzik ennek a nemzedéknek a költészetéből. A főként személyes sorukat sirató, melankólikus költők közül Doan Nhu Khue, Tran Tuan Khai, Dong Ho és Tuong Pho asszony nevét őrzi az emlékezet. Tran Tuan Khai-t, bár nem oly népszerű, mint Nguyen Khac Hieu, verseinek zeneiségéért ismerik és szeretik, az *Anh Khoa* éneke pedig híressé tette. Kivétel Nguyen Thien Ke, ki ihletét magas állású személyek ellen vetette be, az ő művei azonban nem jelenhettek meg nyomtatásban, és zömmel elvesztek.

A nyomtatás elterjedésével, a század első harminc esztendeje alatt megjelent új műfaj a regény és a novella. Hangsúlyoznunk kell, hogy prózában írt regényről van szó, hiszen az egykori verses elbeszélések, mint pl. a *Kieu*, tartalmánál fogva nemritkán igazi regények. A nyugati irodalom hatása nyilvánvaló e területen, és az írók, kik az új műfajjal kísérleteznek, gyakran francia műveket próbálnak utánozni, mikor akár társadalmi, akár lélektani regényt vagy novellát írnak. Némelyek történeti regényeket szerkesztenek, a Termés azonban sovány marad. Két név tűnik fel: Ho Bieu Chanh Délen és Hoang Ngoc Phach Hanoiiban.

Ho Bieu Chanh (1884–1958) 1909 óta kezdett írni, és viszonylag gazdag termése meglehetősen valóságos képet ad korának és terének, a gyarmatosított Délnek társadalmáról. A szegényparasztok élete és bizonyos mértékben azok az összeütközések, melyekben a gazdagokkal állnak szemben, gyakran jelennek meg e szerző műveiben, melyek stílusa ugyan nem gazdag vagy csillogó, de könnyen hozzáférhető. Hoang Ngoc Phac (1896–1973) csak egy regényt írt, 1925-ben a *To Tam*-ot, ez a mű azonban korszakfordító. Két fiatal, Dam Thuy és To Tam szerelméről szól, az utóbbi, a leány, végülis meghal, mert családja olyan férjhez kényszeríti, akit nem szeret. A módos osztályok sok leányát rikkant meg e mű, az első szabályos tiltakozás a hűbéri erkölcsök ellen, melyek megtiltották a fiatal lányoknak, hogy hajlamuk szerint menjenek férjhez.

A regényírók és novellisták közül álljon itt még Pham Duy Ton, Nguyen Tu Sieu és Nguyen Trong Thuat neve. Regényírók és újságírók sok nyugati és kínai regényt is fordítottak, megismertették a vietnámi közönséggel Manon Lescaut történetét, a Nyomorultakat, Gulliver kalandjait . . .

A színház némi megújulást él át a „városi *cheo*” megjelenésével (a *cheo* eredetileg a népi, paraszti színház), melybe Nguyen Dinh Nghi lehel új szellemet. Termékeny szerző, ki vagy hatvan darabjában a társadalom számos alakjának gyarlóságát és a hűbéri csökevényeket meg a gyarmati társadalom bűneit pellengérezi ki. Délen az első világháború éveiben jelenik meg egy újfajta a *cai luong* a reformált, megújított színjátszás, melyben együtt van dal és párbeszéd, zene és tánc. Ez az új forma hamarosan eljut Északra és az ország középső részébe, s oly színészek és színésznők, mint Nam Phi, Phung Ha és Nam Chau tehetsége vonzza a városiak népes tömegét a színházba.

Bár a *tuong*, a klasszikus színjátszás, nem változik, mégis kiveszi részét a politikai eszmék terjesztésében. Írástudók hazafias és történeti darabokat írnak, a kormányzat pedig az árulókat mozgósítja, mint amilyen Hoang Cao Khai, hogy olyan darabokat vessenek be, melyek megadást sugallnak.

Teljesen új műfaj a „beszélt”, a prózai színház, abban a formában, ahogy Nyugaton él, amely itt a városokban jelenik meg, egyébként francia művek fordításával (Molière, Corneille). Az első vietnámi alkotás ebben az új műfajban Vu Dinh Long (1901–1960) darabja, *A méregpohár* (*Chen Thuoc Doc*), melyet 1921-ben a *Huu Thanh* közöl, s melyet még az évben előadnak a hanoi városi színházban. Olyan szerzők követik, mint Nguyen Huu Kim, Vi Huyen Dan, Nam Xuong... Műveik lényegében a városi kisemberek gyarlóságait és csalódását viszik színre. Ma már inkább csak történeti értékük van, de máig emlékeztet Nam Xuong darabja, *Az annámi francia* (*Ong Tay Annam*), mely a néhány esztendei franciaországi tanulmány után nemzeti voltából kivetkőzött értelmiségit teszi nevetségessé.

Egy pillantás a század első harminc évének összképére: ez az időszak valóban a modern vietnámi irodalom kezdetéé. Akár a nyelv pallérozását, új kifejezőmódokhoz simító idomítását, akár az új irodalmi műfajok megjelenését tekintjük, mindenképp a kezdet szakasza ez, előjáték egy mindinkább gazdagodó kibontakozáshoz.

(Fordította: Kara György)

A kortárs vietnámi irodalomtörténész Nguyen Khac Vien *A vietnámi irodalom áttekintése* (Hanoi, 1976) c., franciául és angolul is (*Aperçu sur la littérature vietnamienne; Glimpses at the literature of Vietnam*) megjelent munkájának francia szövegéből való a fenti szemelvény. Az egy-kötetes áttekintés bevezetőjében röviden ismerteti nép és ország történetét, beszél a sino-tibeti és az ausztrikus, sőt ausztronézis nyelvekkel kapcsolatot tartó vietnámi nyelv sorsáról, a kínai nyelv és fogalomjelölő írás évezredes hatásáról, az új vietnámi nyelv és írásbeliség térhódításáról. A következőkben a több kötetes vietnámi irodalmi antológia (franciául: *Anthologie de la littérature vietnamienne* I. *Des origines au XVIII^e siècle*, Hanoi, 1972; II. *XVIII^e siècle, Première moitié du XIX^e siècle* Hanoi, 1973; III. *Deuxième moitié du XIX^e siècle*, – 1945, Hanoi, 1975; IV. *De 1945 à nos jours*, Hanoi, 1976) tagolásával párhuzamos: első részében a X. századtól a XVII. századig terjedő korszak két szakaszát, buddhista és konfuciánus irodalom versengését, s a két szakasz határán, a XIV. század végén megjelenő, népies nyelvű és „démotikus” írású, „nom”-irodalmat tárgyalja, a második rész a XVIII. századtól a francia hódításig tartó termékeny korszaké, melyben Nguyen Du (1765–1820) már vietnámiul írott verses elbeszélése, a 3254 soros *Kim Van Kieu* született, melyet magukénak vallottak írástudatlan mesemondók és melyet színházak játszottak; a harmadik rész az 1858 és 1945 közötti irodalmat ismerteti, a hazafias irodalom keletkezését (a XIX. század második fele), a modern irodalom kezdeteit (1900–1930) és a forradalmasodó ország 1945-ig érő mozgalmas időszakának természetét, a romantikus és realista irányzat és a forradalmi költészet megjelenését. A negyedik rész ország és irodalma küzdelmes újjászületését mutatja be (költészet és ellenállás, a hazafias háború krónikája, szocializmus és elkötelezettség, 1945–1975). Két oldalnyi magyarázó szótár és ívnyi fényképanyag (irodalmi emlékek, arcképek) teszi teljesebbé az eleven hangon megírt, tartalmas és a fő vonulatokra figyelő *Áttekintést*.

K. Gy.

ഭരണകർമ്മങ്ങൾക്കു വേണ്ടി പലപ്പോഴും
 പലപ്പോഴും പലപ്പോഴും പലപ്പോഴും
 പലപ്പോഴും പലപ്പോഴും പലപ്പോഴും
 പലപ്പോഴും പലപ്പോഴും പലപ്പോഴും

A RÉGI IRODALOM KIFEJEZÉSMÓDJÁRÓL

Mielőtt a jelenről beszélnék, szóljunk egy s mást a régiek irodalmáról. Hogy miért? Az emberi műveltség korunkban hatalmasat fejlődött. Ez azonban egyáltalán nem hirtelen, előzmény-, alap- s gyökértelen fejlődés. Úgy kell értenünk, hogy a mostani műveltség alapjai régidőtől fogva hagyományozódtak, alakultak, finomodtak, változtak. A sok százezer év erőfeszítéséből keletkezett emberi tapasztalat most már bármit igen gyorsan képes kiművelni, s különösen a forradalmas nagy korszak folyamatossá tétele hat, mintegy az emberi művelődés motorjába kapcsolt villamos erő gyanánt, rendkívüli gyorsítóként.

Némely egyoldalú irányzat vagy szélsőséges csoport azt tanítja, hogy attól a naptól fogva, melyen a forradalmi korszak ereje teljében kibontakozott, semmi szükség semmi régire, sem a régiek tapasztalatára, hiszen a korábbi ügyek, módok mind csak a vallás papjainak és a hűbéruraknak a hasznára születtek, s a régiek minden dolga sötét és homályos.

Ez azonban semmiképp nem egyezik a marxi tudományos szemlélettel, mely szerint a régiek világa, melyben az emberiség a termelés miatt kizsákmányoló és kizsákmányolt, felső és alsó osztályra szakadt, folytonos küzdelemben telt, s története során ki-ki a maga érdekét hagyta ránk az írásbeliségben és az irodalomban. Ennélfogva a jelen forradalmárainak, tudósainak és alkotó íróinak, valahányszor a régi kort tanulmányozzák, meg kell különböztetniük abban a hasznosat és a haszontalant, de általában a korábbi korok minden megnyilvánulását most úgy kell tekintenünk, mint a régieket vizsgáló, láttató tükröt, ami azonban nem jelenti a régihez, a múlthoz való visszatérést. Azt mondjuk, hogy az egykori hűbérurak és az egyház jelesei népüket a legkülönbébb módokon butítva sanyargatták. Ám ahhoz, hogy tudjuk, hogy milyen művel, milyen ügyben, formában és mértékben vezettek félre s vettek részt az elnyomásban s szipolyozásban, ismernünk és ismertetnünk kell összes dolgaikat, minden munkájukat, írásukat. A régiek között az elnyomott népnek és az érdekében küzdőknek számos alkotása, az akkori urak és papok rút, szégyenteljes, embertelen és kegyetlenül viselt dolgait rejtve megmutató, írott vagy élőszóban hagyott mű található, melyet még a mi létünkben is hasznosítani lehet.

A minden régít hűbérinek vagy vallásosnak mondó babonát hangoztatni, és most, amikor az igazi forradalom valóságának éles fegyverét tartjuk kezünkben, oly nevétséget tenni, hogy a vallás üres tanításától féljünk, hogy a vallási és úri könyveket, írásokat nem merjük megmutatni, hogy ürességükről nem hagyunk szólni, ez sehogysem fér össze az igazi forradalmi renddel. Valami új babonaság vagy áleszme híveinek tévelygése, megrettentsége ez.

Ázsia s Európa bármely országának könyvtáraiban bőséggel akad az említett régi irodalom különféle alkotásaiból, a vallásos és úri korszak szerfölött érdekes írásaiból. Tudjuk, hogy az utóbbi időben az igazán forradalmi, Szövetségi Tanácsállam (Szovjetunió) is széles körben, nagy érdekű értéként adja közre az ilyen régi műveket. És például a mi mongol nyelvünkön most megjelenő Dekameronról, a sokféle kis történet egy gyűjteményéről, művészetéről, kifejezésmódjáról, mély értelméről mit gondoljon az olvasó? Akármelyik történetét vesszük, mind a fejedelmek, nemesek s különösen a felkent főpapok, szentek feslettségét mutatja. Igazán ízes, remek alkotás ez, mely mint néhány századdal ezelőtti mű, arról a küzdelemlről tanúskodik, melyet akkor az egyház főpapjai ellen vívtak, azok ellen, akik színleg ártatlan, nemes békéjű tanítómesterek képében jártak, de akiknek rejtett létében nyoma sem volt a kegyes fogadalmaknak, s súlyos bűnökben éltek. Igen mély tartalmú mű ez. És nem kevés az ilyen a mongol népmesék között sem.

Ez mind „régi” alkotás, sőt, náluk régebbi és mégis érdekes, remek sok mű található, mely ma is kincset érő értéknek bizonyul. Ha a forradalmi országok élén járó Tanácsállam legutóbbi kiadványait a mi régi értéket nem ismerő, a vallásos, hűbéri kor alkotásait eleve megtagadó és csukott szemmel járni vágyó társaink megnéznék, bizonyára megrémülnének vagy azon tanakodnának, hogy a Tanácsállam talán a vallás föltámasztásán fáradozik, és gyanús, kétes holmikát tesz közzé. Magam is láttam egy ott tavaly kiadott különös és csodálatos művet. Ósláv betűkkel, hasonmás kiadásban nyomtatták ki a hajdani vallás- és országvédő háború képes történetét. [. . .] De említhetném azt, hogy a cári idők neves operáit, színdarabjait ma is játsszák ott, s hogy a mi Tudós Bizottságunk is közreadott már néhány régi mongol művet. [. . .]

Szonombaldzsir fia Bujannemeh (1901–1937) az új mongol irodalom egyik megteremtője, alkotója és kritikusa volt. A fenti szemelvény „Az új korszak irodalma” c. tanulmányából való, mely 1936-ben jelent meg az ulánbátori Új Tükör c. folyóiratban (*Sine Toli*; a cikk eredeti címe mai olvasat szerint *Sine újijn uran dzohiol*). A tanulmány bevezetésében írásbeliség (szó szerint: írásmű, de nem művészi értelemben) és irodalom (szó szerint: mestermű vagy jelentés-mű) kettősségét fejtegetve írja, hogy „Az írásbeliség bármit is közöl, fejteget, ismertet, dicsér vagy hibáztat, közvetlenül teszi, egyenes szóval, addig az irodalom, bár ugyancsak közöl, értet, dicsér vagy kárhoztat, kifejezésmódjának olyan-nak kell lennie, melyben a szépség és jelentés egyszerre nyilvánvaló és rejtett, olvasva el nem unható, felfogva kimeríthetetlen. Únhatatlan volta szépségében, költőiségében, kimeríthetetlen volta jelentése mélységében, finomságában van. Ha jelentés és szépség szerencsésen párosul, akkor a feléje forduló érdek nem fogyatkozik, ezért nevezzük irodalomnak.” Irodalmat elemző munkáiban a frissen megismert forradalmi eszmék híveként sem hagyja hasznosítatlanul az indiai és tibeti „széptudományok” és a kínai irodalom köréből szerzett ismereteit. Nyelvújító nyelve, mely akkor – negyvenvalahány éve – eleven újként hatott, ma már nem könnyű olvasmány; számos akkori új műszó, mint amilyen az *utga dzohiol* „jelentés(t hordozó) mű”, azóta veszített frissességéből vagy jelentésében megváltozott, így az idézett szó ma a szépirodalom neve, szemben az *aman dzohiol* „száj(beli) alkotás” azaz népköltés jelentésével, s e kettőt fogja egyggyé az *uran dzohiol* „mesteri mű”, minden, írott vagy íratlan, szóval alkotott művészet közös neve, s a szépirodalmat jelölő *utga dzohiol* használatakor már aligha gondol valaki az első tag „jelentés” jelentésének jelentésére. A közölt részletben több jelentésű a vallás üressége, a szó szoros értelmében (üres, hiú, hamis voltán) túl szorosabb értelme a buddhizmus egyik ágának, különösen a lámahitnek a minden dolgok ürességéről szóló tanítására utal.

Bujannemeh összegyűjtött (de aligha összes) munkái kötetét 1963-ban adták közre a mongol fővárosban.

(Fordította és magyarázta: Kara György)

गगनानन्द

वर्ष १ अंक १

१९७८

नया स्वर : अनात्म सन्देश
(सम्पादकीय)

संयुक्त राष्ट्र संघ : एक मानव संतव हो
घटल बिहारी वाजपेयी
अन्तर्राष्ट्रीय संस्कृति का प्रतीक—रामायण
लोकेशचन्द्र

भारतीय संस्कृति : कुछ अलकें
कपिला वास्त्यायल

गोस्वामी तुलसीदास की व्यापक दृष्टि
रामकिशोर उपाध्याय

संस्कृति का स्वरूप और हमारी संस्कृति
विजयेन्द्र स्नातक
व्यक्ति-स्वातन्त्र्य
उदयवीर वास्नी

गोस्वामी तुलसीदासजी के सौम्य-बोध का आधार

मोहनबाल श्रीवास्तव

जबलौ की संघलसुयी उषा वन

जयशंकर 'प्रसाद'

प्रारिक्त की सृष्टि

सोमवत बहोरी

सन्

प्रेमचन्द

ठंडक

महीप सिंह

INDIAI IRODALMAK

RAGHUVIR SZAHAI

IRODALOM

A szintér adott egy olyan országban, ahol a nélkülözés és nyomorúság éles ellentétben áll a pazarlással és a gazdagsággal, és hol magasra szökkentek a megvalósuláshoz közelálló politikai várakozások. Az irodalom már korábban is érezte a Nyugattal való érintkezés felszabadító hatását, az életet adó szabadságmozgalom bátorságot adott, hogy előre nézzen, a szocializmus fejlődése a Szovjetunióban pedig ihletet kínált. A vezetés azonban az irodalomban csakúgy, mint a politikában, maroknyi elit kezében van, amelyet a szabadság várása némiképpen háttérbe szorított. Egy olyan országban, ahol a szabadságért folyó küzdelmet a tárgyalóasztalnál vívják, az irodalom inkább befelé pillant és kevésbé agresszív.

Az indiai nyelvek a nyugati irodalom és gondolkodás befolyására nem egyforma leleményességgel reagáltak; egyes esetekben túlságosan is lekötötte őket a hagyományos stílus ahhoz, hogy néhány fordítási kísérletnél többre fussa az erejükből. Ám a hindi és a bengáli nyelvekben mélyebb változások következtek be. A kettő közül a hindi ezenkívül bizonyos mértékig még meríthetett stílusosan és szókincsben az urduból is. Az urdu a hindi testvér nyelve, a kulturális érintkezés egyáltalán nem jelentéktelen hordozója az ország középső területén, a centripetális nemzeti kultúra örökös tárházában.

Bár nem mindig helyes összekapcsolni a politikai eseményeket és az irodalmi irányzatokat, mégsem hiba, ha elismerjük a politikának az írók tudatára tett felszabadító vagy korlátozó hatását, hiszen végülis kénytelenek a politikai vezetéssel való bizonyos viszonyban cselekedni. Először is megjegyzendő, hogy egyetlen valamire való irodalmi értékre számot tartó író sem állhatott Indiában az idegen uralom oldalán. Az olyan óriások, mint Prémcsand a hindi nyelvterületen és a többi, indiai nyelven író hozzá hasonló nagyság tökéletesen szembenállt vele, és még állásuk biztonságát is kockára tették. Azonban sokan voltak olyanok, akik a függetlenség előestéjén válaszütt előtt találták magukat. Választaniuk kellett a nép hatalmas megmozdulása és a társadalomban elfoglalt kényelmes helyzetük között. A megoldást a függetlenség népszerű követelésének valamiféle bizonytalan elfogadása kínálta anélkül, hogy szükségképpen munkálkodjanak a velejáró belső szabadság kivívásáért.

Azok, akik a brit kizsákmányolás zsarnoksága alatt szenvedő kiváltságnélküliekről és nélkülözőkről írtak, nem mindig fogalmazták meg az indiai társadalomról alkotott víziójukat. Általánosságban alig kívántak Gandhinál messzebb jutni; azok, akik ennek mégis szükségét érezték, egy olyan rendszer dicsőítésébe menekültek, ami távoli és némileg romantikus eszmény volt és semmiképpen sem számíthatott azonnali elfogadásra a tanulatlan tömegek körében. Igen sok alkotás született az 1947-et megelőző évtizedek-

ben, amelyben a falvakat India jelképének ábrázolták. Ez Gandhi hatására történt, aki a falut a politika térképére ráhelyezte. Amit azonban az efféle írások képviseltek, az értékek tekintetében nem voltak mindig gandhiánusok. Az érinthetetlenek iránti rokonszenv, vallási tolerancia, a társadalmi egyenlőség követelése számos nyelvterületen meghihlette az írókat. Az erőszaknélküliség mint érték állandóan vitatott kérdés volt, olykor még nevetség tárgya is. Gandhi felfogása az erőszaknélküliségről mint spirituális hitvallásról, a *szatjagraháról*¹, mint politikai módszerről, valamint gazdasági programja, a *khádi*², sok íróat inspirált. Az elnyomott paraszt addig értelmetlen létezésében kezdték meglátni a harcot, amely szenvedései közepette felemeli. De a középosztály, amelyből csaknem valamennyi író származott, aki csak képes volt kiharcolni a helyét az irodalomban, a marxisták által kidolgozott és hirdetett osztályharc koncepciójában ígéretes alternatívát fedezett fel. Az osztályharc ugyanis rendelkezett azzal a regényességgel és távoliséggel, ami szükséges volt az értelmiségiek illúziójához, hogy tömegharcban vesznek részt. Mellékesen lehetőséget kínált sok vitához az erőszakról, mint a függetlenség kivívásának eszközéről, miközben a valóságban a függetlenség egyre inkább tárgyalási kérdéssé vált. Azokat, akik a szabadsághoz vezető helyes útnak az erőszakos osztályharcot tekintették, fokozatosan eltöltötte az „elkötelezett író” szerepében tetszelgés hamis elégedettsége. Hiányzott az a kíváncsi törekvés e zaklatott korszak írásaiban, hogy az írók a saját korukon túl pillantsanak. Ehelyett a várakozás és reménység hangulatának fátyla borított mindent. A függetlenség kivívását követő jövőt felvázoló nagy alkotást ebben az időszakban alig lehetne találni. Ha egy, a függetlenség elnyerése előtti időszakban keletkezett realiztikus ábrázolást ma is igaznak találunk, annak az a magyarázata, hogy a viszonyok nem változtak sokat és a függetlenséget megelőző dolgok jelentős része ma is létezik.

Véleményem szerint a költészet a regénynél jobban mutatja ezeket a függetlenség kivívása előtti hangulatokat. A Nyugattal való érintkezés és az országon belüli mozgódások mindenfelé felzaklatták az írók képzeletét. A költők, különösen a központi területeken, ahol a nacionalizmus hagyományának mély gyökerei voltak, és Bengálban, ahol a legtartósabb volt a nyugati oktatás hatása, érezték az önelemzés legnagyobb szükségét. A hindi nyelvterületen a nyugati irodalmat és gondolkodást már asszimilálták és a saját gyökerek újrafelfedezése érdekében alkalmazták olyan úttörő személyiségek segítségével, mint Bháratendu Hariscandra. Később Rabindranáth Tagore, az egyedülálló óriás magára vállalta a bengáli költészet megszabadítását olyan hagyományoktól, amelyek már nem voltak elég erősek, hogy túlnőjenek önmagukon. Tagore korlátozott értelemben ugyancsak képviselte azt a törekvést, amely azonosítani kívánta a bengáli nyelvet beszélőket az indiai szellem egész komplexumával. Az India más részeiből származó históriák iránti érdeklődése csupán felületes bizonyíték, de bensejében egyfajta romantikus miszticizmust tekintett összekötő kapocsnak. A később *Cshájává*³ iskolájának nevezett irányzathoz tartozó hindi költők fő érdeklődése az én újrafelfedezése volt a

¹ *Szatjagraha* – szó szerint: „az igazsághoz való ragaszkodás” Gandhi erőszak nélküli polgári engedetlenségi mozgalmának elnevezése (a ford.).

² *khádi* – házi szőttes; Gandhi a házi fonást és szövést általánossá akarta tenni India gazdasági felvirágkoztatása és az angol ipari termékek kiszorítása érdekében (a ford.).

³ *Cshájává* – XX. század elejének romantikus költészeti irányzata, esztétizáló, szubjektív mozgalom, személyes lázadás a tradicionális formalizmus és a didaktikus költészet ellen (a ford.).

természetén keresztül. Néhány kortársuk határozottabban kívánt azonosulni a szabadságmozgalommal, de mélyen gyökerező nosztalgiát tápláltak India kulturális múltja iránt. Ismét mások el akarták pusztítani a múltat és hangoztatták a hagyomány béklyóiból való felszabadulásukat, megelőzve a szabadságért harcolók győzelmét más területen.

A költészet más nyelveken (mint pl. oriya, asszámi vagy tamil) továbbra is ismételő gyakorlatokat jelentett szoros szövetségben egy olyan múlttal, amelynek alapos vizsgálatát nem végezték el. Az ő esetükben a szabadságharc és a nyugati műveltség nem szövetkezett, hogy létrehozza a múlttal szemben az elégedetlenség érzését, mint ahogy az a hindi esetében történt. Egy Indiához hasonló nagyságú és összetettségű országban ez az egész képnek csak egy része.

Említést kell tenni itt azokról a változásokról, amelyek a nyelv mint eszköz használatában bekövetkeztek. A hindiben Nirálá lázadó szelleme már túlságosan nehézkesnek és korlátozottnak érezte a korábbi verselők archaikus kifejezőmódját ahhoz, hogy tovább vigye a társadalmi és politikai emancipáció korába. Egy ideig a nagy költő egyedüli példája maradt, aki tartósan elszakadt a rímes és kiszámított verselés tradíciójától. Hindi nyelven talán elkerülhetetlen volt az ilyen egyedülálló helyzet. A hindi volt az egyetlen nyelv, amely erőt kölcsönzött az efféle lázadáshoz és mondani sem kell, hogy ez az erő nem annyira a szanszkrittal való kapcsolatból fakadt, hanem abból, hogy a szanszkritot tiltakozásként felváltó apabhramsa⁴ dialektusokban gyökerezett. Az hindinek az a képessége, amellyel a különböző nyelvek, köztük az egyesek szerint a hindi egyik stílusának tartott urdu felől érkező hatásokat az áramlatokat befogadta, valóban egyedülálló. A nyelvnek a prozódia kötöttségéből való felszabadítása a kifejezés gazdagítása nélkül nem következhetett volna be, és ennek előfutárai ismét zömében a hindi nyelvterületen találhatók; a többi nyelveken a feladathoz valamivel később láttak hozzá, egyes esetekben pedig (oriya és kannada) csupán a függetlenség kivívása után. A tartalom és forma viszonya komoly vita tárgya volt a korszak kísérletezői között.

A politikai hatalom átvételét megelőző évtizedekben a másik jelentős mozgalmat az a törekvés indította el, hogy utolérjék a világirodalmat és ebben a folyamatban a többi indiai nyelvre honfitársként tekintsenek. A nagyobb nyelveken jelentős fordítói tevékenység bontakozott ki, hogy a művelt olvasók elé tárják az egyes nyelvek tájékozottságának megfelelően az európai irodalom legjobb alkotásait, köztük a klasszikusokat. Ezt alátámasztotta, hogy a gyökerek újrafelfedezése érdekében fontosnak tartották a szanszkrit klasszikusok fordítását és egyes művekről terjedelmes kommentárokat írtak. De ennek az irányzatnak a leghatásosabb aspektusa az egykorú, különböző indiai nyelvű irodalmak közötti növekvő kölcsönhatás volt. A bengáli regény például kedvelt olvasmány lett a művelt hindi nyelvű lakosság széles körében. A bengáli regény számos más indiai nyelven is népszerűsége tett szert. Hindire sok egyéb indiai nyelvből lefordították a jelentős alkotásokat. A hindi nyelvű regények számottevő arányú fordítása a többi indiai nyelvre azonban váratott magára egészen addig, amíg a függetlenség kivívása után megalakultak a megfelelő hivatalos szervezetek. Az indiai nyelvek történeti viszonyának ismeretében ez a jelenség érthető. A hindinek korábban is, most is szüksége volt teremtető ereje növekedéséhez kapcsolatokra a többi nyelvvel, de ez utóbbiaknak a hindire csak annyira

⁴ Az i. sz. VIII–IX. századra kialakult északnyugat-indiai nyelvjárás, amelyet akkor a tudósok megvetettek, innen az elnevezés: tisztátalan (a ford.)

volt szükségük, mint az egységes nemzeti vezetés politikai célkitűzésére. A hindi azonban alkotói körébe vont egy sor olyan író, akinek nem ez volt az anyanyelve és olyanokat is, akik szoros kapcsolatban álltak az úgynevezett hindi régiót környező dialektusokkal. Ez annak az eredménye volt, hogy felismerték a felszabadulás érdekében folytatott közös harc szükségességét, amely egy esetben szélesebb sikon megnyilvánult, máskor pedig segítséget jelentett a *khari bóli*, mint az egységes nemzeti nyelv tudatos kifejlesztésben.⁵

Gandhit korábban mint irányító tényezőt említettük, aki a művelt indiaiak emlékezetébe véste a végzet tudatát. De egy bizonyos ponton túl nem sikerült felszabadítania azokat az alkotó erőket, amelyek értelmes kérdéseket tehettek volna fel, vagy választ kínálhattak volna a jövőt illetően. Ennek oka nem Gandhi saját korlátaiban keresendő, hanem az íróknak a társadalommal meglevő kettős viszonyában. Az írók tudták, hogy olyan osztályhoz tartoznak, amelyik az elkövetkező években a hatalom kovácsa lesz, de azt is tudták, hogy a hatalmat nem lehet megszerezni, ha nem vesznek részt a tömegek általános felébredésében, amely az írók osztálya ellen irányul. Annak tudata, hogy a hatalom alapja szükségképpen megváltozik, mihelyt az idegen uralom végétér, gátolta az írók szabadságkeresését, hogy kutassanak és kísérletezzenek a társadalmi reform, a falu és város viszonyának újraértékelése és a nők emancipációja területén. De addigra már a nemzetközi szintér alaposan megváltozott. Európa az iparosítás erőinek csataterévé vált és ezek az erők harciasan maguknak követelték a világ nyersanyagforrásait. A Szovjetunió és a marxista ideológia nagy hatással volt egyes középosztálybeli értelmiségiekre és forradalmi lelkesedéssel töltötte el őket. Ez hozzájárult a szabadság belső kereséséhez, de csak korlátozott mértékben: az írók érdeklődése az elnyomottak iránt Gandhi tömegmozgalmi hatására már kiszélesedett és elmélyült. Bármilyen ironikus, de úgy tűnik, hogy a marxizmus könnyű kiutat jelentett egyes középosztálybeli íróknak abból, hogy kénytelenek legyenek szembenézni az indiai helyzet összetett valóságával. Az osztályharc – az adott indiai összefüggésben absztrakt koncepció vagy jó esetben egymástól független epizódok sora a nem iparosodott társadalom feudális struktúrájában – olyan álom lett, amelyre az író összpontosíthatta érdeklődését az elit által uralt társadalmi-politikai szintér status quo-jának közvetlen megzavarása nélkül.

Vajon legalább részben ennek a fejlődésnek tulajdoníthatók a társadalom iránt aggódó, politikailag tudatos írók befelé fordulásai még a függetlenség előestéjén is? Ez

⁵ Ez a *khari bóli* kezdeteinek idejéből származó ismert hagyomány folytatása volt. Az első nem hindi anyanyelvű költők között, akik hozzájárultak az akkor általános vallásos irodalomhoz, említhető Csakrádhar (1194–1274), aki Gudzsarátban született és Maharástrában élt, és tanítványa Umamba, aki az első ismert maráthi nyelvű költőnő is. Ebben a kategóriában a jobban ismert nevek: Ganésvar, Námdéva, Éknáth és Tukaram Maharástrából; Guru Nának és Guru Góvind Szingh a többi szikh szent mellett a Pandzsábból; Naváshi Bhagat és Dadudajál Gudzsarátból; és egy sor vaisnava költőszent Bengáliból; akik legalábbis dalaik egy részét a *brádzs-bóli* nyelvújrásban írták.

Később, a XIX. században különböző vidékekről származó írók egy sor drámát írtak. A maszulipattami Purusottam Kavi hindi nyelven, de telugu írással írt. Ezt a hagyományt számos prózaíró folytatta. Közülük Szardár Puranszigh, Madhav Raó Szapre, Laksminarájan Garde, Giridszakumár Ghós, Szidhnáth Madhav Agarkar és Radzsendránáth Badópahdjaja nevét érdemes említeni. A *Cshájávád* korszak nem hindi nyelvű írói viszonylag ismertebbek. Közöttük jelentős Nalini Mohan Szanjal, Szcsacsindra Náth Szanjal, Khistimohan Szen és Maturi Sztatjánarájan. A tradíció ma is él. Olyan jelentős nevek fűződnek hozzá, mint Gadzsanan Madhav Muktibódh, Prabhákar Macsve, Bala-krisna Raó és Manmanáth Gupta az idősebb generációból és számos fiatalabb kortárs.

bizony nem könnyű kérdés. Az azonban tény, hogy az írókat a brit elnyomással való szembenállás tradíciója után megelőzték a politikusok, akik rohantak az ország felosztása, mint a függetlenségről alkotott eszményük beteljesedése felé anélkül, hogy kádereiket felkészítették volna a hatalom újraelosztására és olyan társadalmi cselekvésre, amely a szabadságot jelentőséggel tölti meg. Az író hátramaradt és befelé fordult; önteltség és aggodalom között habozva, részben arra várva, hogy kap valamit a szabadság gyümölcseiből, részben félve isteneit, akiket addig tisztelt. De még akiknek társadalmi státuszát a szabad Indiában homályosan megerősítették, a hatalom azok számára is ismeretlen és némileg bizonytalan dolognak tűnt. India felosztása megrázta az írókat, de helyzetük a tehetetlen szemlélő helyzete volt. Az írók szenvedéllyel és őszintén írtak a felosztást követő eseményekről, feltárva, hogy az ember milyen kegyetlenségekre képes más emberekkel szemben a vallás nevében.

Fejlődés a függetlenség kivívása óta

Nem kezdek hozzá az 1947. augusztus 15-ét követő időszak indiai irodalmi irányzatainak áttekintéséhez anélkül, hogy ne vitatkoznék azzal a nézettel, amely szerint a függetlenség pusztán egy „esemény” a történelemben. Az álláspont értelmében a függetlenség olyan, amely már nincs velünk és pusztán árnyékával foglalkozunk, amelyet az országra vetett, miközben feloldódott az időben. Mert nyilvánvaló, hogy a függetlenség nem tűnt el, hanem velünk maradt. Valamennyi tapasztalatunkat azokból a sikerekből és hibákból merítjük, amelyekkel megkíséreltük a fogalmat tartalmassá tenni az idegen uralomtól független országban élő nép számára, amely azonban még küzd a kizsákmányolás és elnyomás alól való felszabadulásáért. Egyes kritikusok beállítása szerint a függetlenség (mint a közelmúlt egyik verssora mondja) úgy zuhant ránk, mint egy kő és ezt az indiai irodalom elit tanulmányozói azonnal elfogadták. Senki sem mondhat ilyet, aki őszintén átérzi a ránk „zuhant” felelősség súlyát, amit a nép kizsákmányolásának felszámolása jelent az elit és a hagyományos érdekek alól, és ezt a véleményt különösen a költészetben nem lehet figyelmetlen túlzásként mellőzni. Hogy ilyen álláspont kifejezést nyert a költészetben, sőt, mélyenszántó megfigyelésként komolyan is vették, olyan tünet, amely nem annyira a néptömegeknek a függetlenségből való kiábrándulását, hanem inkább az elit egy részének az uralkodó osztállyal szemben érzett csalódását tükrözi. Ugyanezt lehet elmondani a „függetlenség után” kifejezésről, amit gyakorta az 1947 óta eltelt idő hanyag jelzésére használnak. Vajon a kifejezés nem árulja el a gyanút, hogy a szóban forgó időszak nélkülözi az élményt, amit a függetlenség jelent? Hogy az irodalomban mi történt a hatalom politikai átadását követő években, valójában annak tükrözése, hogy mit tettünk vagy nem tettünk a szabadság határainak kiterjesztése érdekében az elmúlt 25 esztendőben.

A függetlenség elnyerése esemény volt, de a felszabadulás nem az, hanem folyamatnak kell lennie. Az alkotókészség a szabadság vagy a szabadság keresésének eredménye, s az irodalmi alkotás hullámhegyei és völgyei az 1947-et követő években alapvetően összefüggnek a szabad India hatalmi rendszerének strukturális átalakításában elért eredményekkel és nehézségekkel.

A negyvenes évek végén a tevékeny fiatal író számára a saját és az idősebb generáció közötti konfliktusnak volt pozitív jelentése, egyszerre volt erő forrása és kihívás, de ritkán

alakult át érdekek vagy célok komoly összeütközésévé. Az idősebb írók a múlt dicsőségét énekelték, az eposzok egyes történeteit fordították vagy újrászövegezték és a jövények kísérleteit szelíd derűvel szemlélték. A korai experimentalisták azonban bizonyos értelemben már akkor meghatározták az elkövetkezők alakulását, mielőtt az ötvenes évek elejétől növekvő mértékben leltek követőkre. Ez legalábbis igaz a hindi, bengáli, maráthi, kannada, telugu és malajálam nyelvek esetében, amelyek eltérő mértékben ugyan, de reagáltak a modern idők sürgetésére.

Egy olyan korszakban, amikor a hivatalos támogatást nem tartották az elismerés mércéjének, sőt a legtöbb esetben ennek inkább a fordítottja volt igaz, a kísérletezés kalandja önmagában is megérte. De az irodalmat egy szabad országban előbb-utóbb hivatalosan is tudomásul kellett venni. A népi kormány nem engedhette meg magának, hogy elhanyagolja az írókat, vagy nem folytathatott olyan politikát, amelynek keretében mellőzi őket. Ezért úgy tűnik, hogy miközben India politikailag szabad lett, az irodalom a független Indiában fokozatosan feladta a kormányzattal szembeni szabadság, mint létezése szükségszerű feltételének igényét. Közvetlenül 1947 után szemtanúi vagyunk annak, amint az idősebb generáció képviselői hatalmi és tekintélyi pozíciókat foglalnak el a parlamentben, az Irodalmi Akadémián, tanácsadó testületekben és igazgatóságoknál, a hindi esetében pedig különböző fordítóirodákban és tankönyv szerkesztőségekben. A hindinek szánták a hivatalos nyelv szerepét legalábbis nemzeti méretekben, megkülönböztetve a kulturális lingua franca történelmi szerepétől. Veteránjai egymással vetekedtek India Anyát és a nemzeti zászlót dicsőítő dalaikkal. A fiatalabb generáció tétlen szemlélő volt, kissé sértve az üres hazafiság e durva megnyilvánulásaitól. Mintha a vetélkedők nem tudták volna, hogy az egyetlen verset, ami örökre a nemzeti zászló dala marad, a *dzshandá úncsá rahé hamará* – szálljon a zászlónk magasra – kezdetűt, sok évvel korábban írta egy ismeretlen kanpuri tanító. Sjámlal 'Parsád' a harmincas évek elején.⁶

⁶ India felosztásának messzemenő következményei voltak a nép társadalmi és politikai életére az új határok két oldalán, és a legjobban érintett két nyelv az urdu és a pandzsábi volt. Az urdu, amelyet eddig nagy területeken használtak, de nem volt meghatározott földrajzi egységhez kötve, most az indiai határokon túl önálló területhez jutott, ahol ironikus módon nem beszélt nyelv, hanem politikai jelkép lett. Sajnos az urdu mind Pakisztánban, mind Indiában irodalmi nyelvként egyre fontoskodóbb és fecsegőbb kifejezésmodort alakított ki és a függetlenség kivívása előtt kísérletezéssel teli irodalma konzervativizmusba hanyatlott. Az utóbbi időben azonban az urdu írásművészet Indiában ismét felfedezte gyökereit a nép beszélt nyelvében és témaválasztása bővült, a társadalom nagyobb területeit fogja át. Ez a tendencia arra enged következtetni, hogy az írók kinövik az elhanyagoltnak tekintett nyelv miatt kifejlesztett védekezési mechanizmusukat. Bizonyos jelentősége van annak a fejlődésnek is, hogy megtört a mítosz, miszerint az urdu a muzulmánok nyelve. Sáni és Badiuzzeman hindiül, Abdul Malik asszaniul, Hamid Dalvai maráthiul és Ghulam Mohammed Seikh gudzsarátiul ír, s ez csupán néhány név azok közül, akik az anyanyelvüket használják és vallásuk szerint muzulmánok. Lehetséges, hogy soruk fiatal írókkal fog bővülni.

A pandzsábi esetében különös politikai fejlődés következett be. A hinduk, akik az ország felosztása előtt ezt a nyelvet beszélték, később szégyelltek anyanyelvüknek vallani. Nagy többségük számára a hindi látszott célszerűnek a felosztás utáni Pandzsábban a politikai hatalom szempontjából, hiszen később a tartományt is kettéosztották. A pandzsábi nyelv politikai támogatást kapott a szkehtől, és egy időben csaknem velük azonosították. De a nyelv hamarosan határozottan világi és regionális szemléletet alakított ki. Ma az olyan regényírók, mint Gurdial Szingh és Mohan Kahlon ebben az irányban gazdagítják jelentős alkotásokkal.

A másik nyelv, amelyik az ország felosztását keservesen megszenvedte, a szindhi. A szindhit beszélők kulturális központja Bombay lett, mivel Indiában nem maradt saját földrajzi területük. A

Ez a szembetűnő példa talán különlegesen a hindire jellemző, de a tradicionalisták és a tradíciót összezúzóak hasonló együttélése minden nagyobb nyelvterületen megtalálható, ahol a függetlenség kivívása előtt jelentős irodalmi tevékenység folyt. Például Vallathol egészen 1947 végéig uralta a malajalam irodalmat, de tőle függetlenül a klasszikus hagyományokban gazdag és igen nagy számú művelt olvasóval rendelkező malajalam nyelven újult erővel folyt a kutatás az önálló kifejezőmód kialakításaért. A kannada nyelvterületen Bendrét és Puttappát nem zökkentették ki megszokott vallásos és metafizikai költészetükből, ők viszont nem zavarták egy sor fiatalabb író feltűnését, akiket mélységesen foglalkoztattak a változó társadalmi értékek. A maráthi, hogy egy másik nyelv példáját idézzük, amelyen keresztül a szanszkritnak és a dévanágari írásnak az ország többi részével szorosabb kapcsolata volt, számos olyan író adott, akik nem törődtek a szanszkrit hagyománnyal, de a generációk közötti súlyos konfliktus csak sokkal később robbant ki. Bengáli nyelven a helyzet lényegileg ugyanez volt, kivéve, hogy Rabindranáth Tagore már nem láthatta, lázadó modernista utódai miként találták szemben magukat az ultramodernisták egy fajtájának kihívásával.

Tanácsos kissé megállni, hogy megértsük a szanszkrit, az angol és a hindi nyelv szerepét és kölcsönhatását, mielőtt tovább törekednénk a generációk közötti konfliktusok áttekintésére. Az elmúlt két és fél évtizedben Indiában az irodalmi erőfeszítések szorosan

függetlenség kivívását követő első néhány évben szindhi nyelven sok írás született határozott politikai hangvétellel. A témákat az élet legteljesebb valóságából merítették. De a nyelv és a kultúra újjáteremtésének első éveiből hiányzott a perspektíva, talán mert a mindennapok lefoglalták a tudatot. A hatvanas évek után a szindhi nyelvű irodalom a világirodalom és részben a modern hindi íráskor hatására kezdte tágítani horizontját. Talán közeledik a kísérletezés korszaka a folklórban oly gazdag hagyományokkal rendelkező szindhi nyelvű irodalomban.

A maithili ma már önálló nyelv. A maithili nyelvű mai íráskor részben követik, részben keverednek a hindiül írók erőfeszítéseivel. Nágárdzsuna, az egyik legjobban ismert hindi nyelvű író és költő akadémiai díjat nyert maithili nyelvű munkájáért. Mostanában sok fiatal író kísérletezik ezzel a nyelvvél és az elkövetkező években érdekes eredmények várhatók.

A rádzsasztháni, ami a függetlenség kivívása előtt a történettudományi kutatások területére szorítkozott, a hindi nyelvterületen belül nagyobb tájegységeken honos. A mai rádzsasztháni kísérletező íráskor mögött ugyanazok az erők hatnak, mint a maithili esetében, mindkettő lépést kíván tartani az indiai, különösen pedig a hindi nyelvű irodalommal. De, mint a maithili esetében, a nyelv jellegzetes ereje és szépsége szükségszerűen létre fog hozni valamit, ami új és eltér a többitől.

Az angol nyelven író indiaiak az elmúlt huszöt évben külön helyet vívtak ki maguknak. Rabindranáth Tagorét vagy Száródzsini Naidut a külvilág angol nyelvű íráskor, vagy műveik fordításán keresztül ismerte, és osztoztak a hírnéven olyan vallási vezetőkkel, mint Aurobindo. Mulk Rádzs Ánand és Nárájan képviselik az angol nyelvű modern irodalmat, de Indiában nem tekintik őket elég jelentősnek ahhoz, hogy műveiket indiai nyelvekre fordítsák.

1947 után növekedett az indiai angol nyelvű irodalom mennyisége és népszerűsége. Legnagyobb része külföldön kel el, de a kereslet otthon is gyorsan növekszik annak következtében, hogy az angol a hatalom nyelveként funkcionál. Tartalmilag a korábbinál talán valamivel jobban törekszik a nyugati elit szellemének kielégítésére. Az angol nyelvű irodalom legjobb alkotásai válogatott témákkal, szituációkkal és az indiai színtérhez szorosan kapcsolódó eszmékkel foglalkoznak, de kívülről, ami az írók által használt nyelv természetéből adódik. Szerintem a legjobb angol nyelvű írók nem azok, akik alkotnak, hanem akik tudományos kérdésekkel foglalkoznak.

A kísérletezés az angol nyelvű indiai irodalomban fokozatosan értéktelenné válik, ahogy a nyelv egyre népszerűbbé válik, de a kreativitás vonatkozásában veszít erejéből. Az indiai nyelvekből készülő fordítások jelenthetnek valami segítséget, sőt talán kiemelkedő irodalmi színvonalat is, de ezek a külföldi olvasó számára készülhetnek, ha a nyelv fejlesztése a cél.

összefüggtek a nyelv viszontagságaival, amelyben a szanszkrit és az angol két különböző, de olykor egymást kiegészítő szerepet játszott. Az egyes nyelvek állami támogatása a szabad Indiában fokozatosan különleges hatásokat váltott ki. Mintha a különböző nyelvi területekhez tartozó emberek tudatában azt az illúziót keltené, hogy az államilag támogatott programokkal és vásárlásokkal gazdagítanák a nyelvüket, holott a valóságban megtagadják maguktól a tapasztalat új birodalmát saját életükben azzal, hogy hozzájárulnak anyanyelvük hivatalossá tételének állandó elnapolásához a tartományukban. Ez azt jelenti, hogy amíg arra várnak, hogy nyelvük színvonala megfeleljen az államnyelvvel szemben támasztott követelményeknek, az érdekelt népeknek egyre csökken önálló döntési szabadságuk vagy lehetőségük, hogy az életük egyes kérdéseiben hozott döntéseket befolyásolják. A döntést hozók nyelve ugyanis az angol maradt. Ezért a döntést hozók pozícióját megszerezni képes emberek száma korlátozott marad és groteszkül aránytalan azokhoz képest, akiket a döntések érintenek. Ma az összes indiai nyelv esetében ez a helyzet. Csak ha a tartományi nyelvek átveszik az angol szerepét, válik lehetővé az emberek számára, hogy a különböző diszciplínákban az alkotó kifejezés új lehetőségeit keressék. De a tizenöt éves időszak, melynek során a hindit fejleszteni kell, alkalmassá téve arra, hogy a központi kormány hivatalos nyelve legyen, láthatóan meghatározza az összes többi nyelv sorsát. Ugyanakkor a hindi használatának mellőzése a nyelvet fokozatosan a többi nyelv privilegizált vetélytársának szintjére süllyesztette. A nyelv politikusai ma a hindit inkább tekintik politikai fenyegetésnek, mint lehetséges eleven és dinamikus összetartó erőnek.

A viszonyok ilyen megváltozásának az indiai irodalmi irányzatokra gyakorolt hatását nem lehet elszigetelten az angol domináns helyzete miatt érzett kiábrándulásban látni, amely egyre növekszik a különböző nyelvek használói között. Az angol nyelv uralma ma már egyet jelent a felső kasztok uralmával a kisemmizettek fölött és az angol elleni lázadás a könnyebb és természetesebb formát öltötte, szembefordulást a felsőbb kasztok, mint a kannada nyelvterületen a bráhmanok, a maráthi területen pedig a középső kasztokhoz tartozó maráthák irodalmával.

Mindkét területen harcok kitörés látható. A fiatalabb írók művei, mint Lankés és Kambar (kannada), Rádzsa Dhále és Námdeo Dhaszal (maráthi) politikai lázadást képviselnek mindennel szemben, ami a bráhmanokkal és más felső kasztokkal van összefüggésben. A jelenség feltűnése két nagy nyelvterületen azt a nyugtalanító érzést kelti, hogy előbb-utóbb ugyanez más nyelvek esetében is megismétlődik. Tamil Naduban, ahol a bráhman-ellenességnek nagyobb tradíciói vannak, a lázadás főként politikai és egyelőre nem öltött irodalmi alakot. Ebben a vonatkozásban M. C. Ramacsandrannak Cso szín-darabjaiból készített filmjei jelentenek kézzelfogható példát, a kannada és maráthi nyelv esetében a lázadás főleg irodalmi jellegű és potenciálisan politikaivá válhat. De e lázadó irodalmi formák a valóságban inkább jelentenek szakítást a szanszkrittal, mint az angollal.

Az angol továbbra is a fő közvetítő a világirodalom felé és a világszínvonal iránti igény változatlanul a legjobb biztosíték az ébredési mozgalmakkal szemben. A modern fiatal író azonban nem nagyon vonzódik a modern angol írásokhoz. Azok az angol költők, akik utoljára gyakoroltak valamilyen befolyást az indiai írókra az időtlenség elleni küzdelemben, Eliot, Auden, Spender, Hopkins és Cummings voltak, akik az 1947 utáni indiai tudathoz közvetítették a háborúban és a történelemben való részvétel érzetét.

Az 1947-et követő negyed évszázadban az angol kivételével az írók valamennyi nyelven eredeti eredményeket értek el a nép nyelvének megközelítésében. Ezzel természetesen eltávolodtak a szanszkritból közvetlenül származtatott kifejezőmódtól. Azonban az a kérdés, hogy a nép mennyivel került közelebb a számára írt irodalomhoz, egyelőre válasz nélkül maradt. A déli nyelvterületeken a művelt középosztálybeli író népi kifejezőmódot keres, keleten ezen az úton már messzebb jutottak. A hindi, pandzsábi és urdu nyelvterületen, amely Indiának csaknem a fele, a hangsúlyt a beszélt nyelvre helyezik. Ezt részben olyan írók támogatják, akik a szanszkritban a hagyományos értékek felelevenítésének eszközét látják, részben pedig azok, akik helytelenítik az urdu elszigetelését arab-perzsa elefántcsont tornyában. Ezért az elmúlt huszonöt évben az új irodalom legfontosabb és legkonstruktívabb erőfeszítése a nyelv megszabadítása volt a szanszkritizáció vonzerejétől. Nem vitás, hogy a szanszkrit szupremáciáját az elmúlt két évtizedben sikerrel támadta számos mozgalom és korábbi presztízisének visszanyerése már csupán a kiváltságos osztályok múltbanéző elemeinek tudatában él. Ugyanakkor számos fiatalabb író attól tart, hogy a puristák szövetkezhetnek az angol nyelv támogatóival, mivel mindkettő ellenséges a népnyelvekkel szemben. További aggodalmat jelent, hogy az élő nyelvek fokozatos visszaszorítása a kiegészítő szerep betöltésére, a munka és az öröm folyamatai, amelyek fenntartják egy nép növekedését, lassanként olymértékben apadnak el, hogy nyelvük előbb-utóbb eléri a fejlődés nulla pontját. A hindi esetében a hanyatlást a nyelvet alkotó dialektusok önálló nyelvként való elismerésének követelése kísérheti, hogy osztozhassanak a hatalomban. Ennek a helyzetnek az lesz az íroniája, hogy bekövetkeztek a dialektusok majd a kifejlett *khari bóli*ből merítenek az irodalmi színvonal érdekében.

Kākā Kalelkar, az ismert tudós és Gandhi társa mondott el egy történetet, amikor Gandhi arra kérte, hogy egyik, Gandhi gudzsaráti nyelvű folyóiratába, a *Navdzsivan*-ba szánt cikkének nyelvezetét javítsa ki. „Ne mondja, hogy *Kalindi ni kóle*, hanem *Dzsamma ní kináre*”,⁷ mondta Gandhi, „hiszen a satjagrahiknak ír”. Köztudott, hogy Gandhi milyen fontosnak tartotta a hindusztánt. Amit ő nyilvánvalóan politikai okokból tett, azt különböző írók mind az ő idejében, mind később saját alkotó önmegvalósulásuk végett tették. Nem csupán egyszerű nyelvet használtak, hanem igyekeztek bővíteni szabadságuk körét azzal, hogy törekedtek a valóság nagyobb részének észlelésére. A különböző nyelveken akadtak ellenzőik, de társaik is. A hindi nyelvterületen Prémcsand már forradalmasította a regényt azzal, hogy közvetlenül ismerte a népet, amelyről írt. Számára alkotói szükséglet volt a jellemábrázolás hitelessége. Elsők között volt, akik demokratikus értéknek ismerték el az egyén szabadságát. Mintegy két évtizeddel később Gópináth Mohanti az orija, Birendra Bhattacharja az asszámi, Dzsaszvant Szingh Kanval a pandzsábi, Pendsze a maráthi, Pannalal Patél a gudzsaráti, Rávabahádur a kannada, Varádarádzsan a tamil, Takazhi Sivasankara Pillai a malajálám és Phanisvár Náth Rénu a hindi nyelvterületen ugyanezzel az alkotói szükséglettel találták szemben magukat. Számukra a nép törekvéseivel való azonosulás elengedhetlenné vált. De addigra már megváltoztak a politikai keretek. Ezek az írók úgy gondolták, hogy még mindig megfelelően azonosulhatnak a néppel, ha róla írnak. A nép azonban általában ama kereteken kívül várákozott,

⁷„A Dzsamma folyó partján” – az első irodalmi, a második köznyelvi megfogalmazásban. (a ford.)

amelyeknek az író privilegizált része volt. Az úgynevezett „regionális regény” írói ennek ellenére uralkodó irányzatot teremtettek az ötvenes évek irodalmában. Az irányzat a harmincas évek realizmusának felélése volt reményteljesebb légkörben. Ezek az írók derűlátóan hitték, hogy ha a társadalom elnyomott rétegeiről írnak, ezáltal energiát kölcsönöznek nekik. Szemléletük békülékeny volt, és némileg visszafogták a hatalmon levők bírálatát.

Ebben a korszakban más kortársak azt az irányzatot képviselték, amely mélységesen aggódott a független nemzet gyarapodásához nélkülözhetetlen értékért, az egyén szabadságáért. Ennek volt kiemelkedő képviselője Agjéja a hindi, Adiga a kannada, Mardhékar a maráthi és Dzsvananda Dász a bengáli nyelvterületen. Az egyén szabadságáért kifejezett aggodalmuk csupán a szabadság értékeit féltő szorongásuk tükröződése volt.

Körülbelül ebben az időben, vagy valamivel később, néhány jelentős romantikus, köztük Szumitránandan Pant és Narendra Sarma a hindi, továbbá olyan haladó írók, mint Bendre a maráthi és Szundaran a gudzsarati területen, feladták a néptömegek iránti együttérző érdeklődésüket és a magasabb értékek kutatása végett a spiritualizmus felé fordultak.

Ezt a korszakot a kísérletezők dicsőséges periódusának is nevezhetjük, amikor megkísérelték átrendezni a realitásokat úgy, hogy békésen megférjenek a világgal. Talán a korszak túláradó kísérletezésének egyszerűsített magyarázata lehet, hogy Nehru számos író ihlető szocializmusa is kísérleti volt. Bár ez bizonyos fokokig igaz lehet, különös módon mégsem mondható el, hogy az irodalmi kísérletezés bármennyire is kivívta Nehru rokonszenvét. Nehru állt sok kulturális és látszatra kulturális tevékenység középpontjában. Az ő szocializmusa humánus liberalizmust teremtett. Saját, a többiek fölé tornyosuló személyisége különböző árnyalatú eszmék keveredését bátorította a bizonytalan modernizmus légkörében. Az írók törekedtek arra, hogy megszerezzék Nehru elismerését és ő el is ismert egyes szerzőket. Ezek közül csaknem valamennyi olyan volt, aki a múltban kapcsolatban állt a Kongresszus szabadság mozgalmával és a függetlenség kivívása után is tovább írt a fennmaradás megújult hitével. Az Irodalmi Akadémia díjazottjainak névjegyzéke azt mutatja, hogy ritka kivételtől eltekintve az elismerést hosszú éveken keresztül olyan írók kapták, akik műveikben felülemelkedtek a jelenkor feszültségein és semmi közülük nem volt a kísérletezéshez. Az Akadémiát 1954-ben létesítették és az első díjakat 1955-ben adták át. A jövő iránt legaktívabban érdeklődő generációt hagyták, hogy birkózzon meg a valósággal elismerés nélkül. Nem mintha a legmagasabb helyekről származó elismerés szükségképpen áldásosnak bizonyulna a fiatal írók fejlődése szempontjából, hiánya azonban mindenképpen hátrányosan érintette azt. Az író ellenséges légkörben fejlődött ideges és nyugtalan lénné, nem tudván, vajon szavát hallják és értékelik-e a kormányzat intézményei. Ennek reakciójaként beleszeretett a saját hangjába.

Nehru láthatatlan hatása 1950 és 1960 között volt csúcspontján. Ebben a tíz évben megnövekedtek a középosztályok várakozásai, a tőkés osztály gyors ütemben gyarapította a pénzét és az uralkodó politikai párt önteltsége általában fokozódott. India hatalmas tömegei azonban továbbra is néma szemlélői maradtak az ország fejlődésének. Az új írás, ami túlságosan öntelt volt és a saját hangjára figyelt, semhogy felfogja az illúzió és a valóság közötti szakadék mélységét, addig várt, amíg a nemzetet 1962-ben a Kínával való konfliktusban nagy megrázkódtatás érte. Állítólag Nehru beismerő hangulatában megjegyezte, hogy a nemzet addig álomvilágban élt és most beletaszították a modern korba.

A háború nem tartott sokáig. Az írók nem állhattak be katonának, de nem is sokan ajánlkoztak közülük. Egyesek határozatokat fogadtak el Kína ellen, mások meg a háború ellen általában, néhányan pedig az író szerepét vitatták a háborúban. Egyesek, de nem a legkelendőbbek, még tiszteletdíjuk egy részét is felajánlották a háborús alapnak.

Az irodalomban a közvetlen reakció hazafias dalok áradata volt, melyekben még kevesebb érzés volt, mint a Gandhi meggyilkolása után százsámra született lírai alkotásokban. Érdekes felidézni, hogy a bombayi filmipar által előállított szívzaggató dalt állítólag micsoda elismerés fogadta Delhiben egy nyilvános gyűlésen a magas politikai méltóságok körében. Ezt nem azzal a szándékkal említjük, mintha sajnálnánk a háborús költészet hiányát, hanem szeretnénk hangsúlyozni, hogy az írók, mint az elit vezetők más területeken, távol álltak a néptől akkor, amikor Kínával az összeütközés bekövetkezett. A katona, akit a háborúban megvertek, kivétel nélkül szegényparaszti vagy mezőgazdasági munkás családból származott, esetleg eladósodott vagy nem volt földje. Az író, de még az olvasók zöme sem tartozott ehhez az osztályhoz.

Körülbelül ebben az időben észlelhetők egy új ébredés jelei a különböző nyelvű fiatalabb írók között. A jelek a leghatározottabban a bengáli nyelvterületen mutatkoztak, ahol az *éhes generáció* mozgalma hamarosan megragadta a fiatal olvasók képzeletét. A hindi nyelvterületen fordítások útján ismerték meg, ahol hamarosan számos kis folyóirat és apró mozgalom bukkant fel az ellen, amit bizonytalanul „a rendszernek” neveztek. Az éhes generáció költészetében a hangsúly ugyanannyira politikai volt, mint a különböző hindi nyelvű mozgalmakban, vagy a későbbi pandzsábi *dzsudzsaru* (harcos) költészetében. De benne volt az erőszak határán mozgó kiábrándulás rejtett áramlata is, a költő és a politikus közvetlen szembenállását sugallva, az egyik hibáztatta a másikat, amiért nem megfelelően és illően vezeti az országot. Ez a helyzet kitermelte saját paradoxonát. Amikor az író haragját bonyolult és összetett nyelven fogalmazta meg, úgy tűnt, hogy ezt azért teszi, nehogy jelszó fabrikálónak válva elveszítse modern írói státuszát. Amikor közvetlen nyelvezetet használt, haragja, olyan erőteljesen hangzott, hogy a kormányzat legfeljebb csak fensőbbeségesen mosolyoghatott rajta.

A kannada és maráthi nyelvterületen kibontakozott párhuzamos mozgalmakat éppen egy lényeges eltérő vonásuk miatt szükséges említeni. Szemben a hindivel és a bengálival, olyan fiatalok vezetik, akik az elnyomott csoportokhoz tartoznak és első alkalommal teremtették meg a bejegyzett⁸ kasztok elismerését az indiai irodalomban. Másutt a harag és véleményeltérés vezetői még mindig a társadalom felső kasztjaiból, olykor pedig vagyonos rétegeiből származnak. Tiltakozó irodalmuk kiábrándulást és elkeseredést fejez ki, és a hanyatló rendszer elpusztítására törekszik anélkül, hogy megmentésének lehetőségeit mérlegelné. Ez az irodalom gyakran túlságosan személyes és a kifejezésmód egyszerűsége ellenére homályos és az olvasóra általában nyomasztóan hat.

A ma író fiatal nemzedék nem tartja magát felelősnek azért, ahogy az idősebb generáció a múltban a demokratikus értékeket és intézményeket kezelte és úgy érzi, hogy az idősebbek elárulták. De az idősebb generáció még hatalmon van, és hajlandó ugyan megosztani azt a fiatalabb írókkal, amennyiben azok nem túlságosan ragaszkodnak a ma már helyreállíthatatlannak tűnő értékek és intézmények újjáépítéséhez. Úgy látszik tehát,

⁸ Az érinthetetlen kasztok hivatalos elnevezése (a ford.)

hogy bár megjelenését tekintve a mai fiatal tiltakozó irodalom nonkonformista, de a kompromisszum számos lehetőségét hordozza magában.

Indiában a hatalom alapja 1947 óta lényegileg nem változott. A demokratikusan választott kormányok továbbra is az uralom és az alattvalók viszonyát valósítják meg. És ami még súlyosabb, az, hogy az elit oktatás és az angol nyelv változatlan uralma az iskolázottak összes munkalehetősége fölött a korábbiaknál még kevesebb kézben koncentrálódik. A nép széles tömegei ma kevésbé jutnak munkához, mint korábban. Következésképpen alkotó szellemük szunnyad. A tanult írónak az emberiségről való képe telve van nélkülözőkkel, akik közé ő nem tartozik. Az emberek körülményeit hajlamos gyakran absztrakciókban szemlélni, és ábrázolási kísérletei üres fecsegésbe torkollanak. Ennek a helyzetnek alapvetően meg kell változnia ahhoz, hogy az író képessé váljon alkotó szerepe megvalósítására. A változás két különböző úton lehetséges. Először is az író helyzete változhat. Ha ahhoz a miliőhöz tartozik, melyről ír, őszintesége más nagyságrendű, nézőpontja pedig hiteles lesz. Az elkövetkező években minden bizonnyal egyre több író jelentkezik majd azokból az osztályokból, amelyektől eddig megtagadták az oktatás kiváltságát és a politikai hatalomhoz való jogot. A másik út, hogy a földnélküliek, a munkanélküliek és az alultáplált emberek a társadalomban megszerzik az egyenlő partnerek státusát. Nem csupán munkára van szükségük, hanem vissza kell kapniuk a szerszámaikhoz, a termelési eszközökhöz való jogukat, a munka élvezetét, a fizikai és szellemi öröm forrásait. Ilyen helyzetben az írói élmény területe szükségképpen kitágul.

A jövő

Véleményem szerint a jövő a két módszer együttes alkalmazásában rejlik. Ma az indiai író dühös és kiábrándult, nem csupán azért, mert az emberi boldogság területeinek kibővítését célzó egyenlőséget és igazságot előírányzó programok megbuktak, hanem azért is, mert az életből merített saját alkotói tapasztalatai is korlátozottak és gyakran terméketlennek bizonyulnak.

A hindi esetében ez siralmasan így van, csaknem valamennyi fiatal író csupán irodalmár kevés ismerettel, vagy tapasztalattal más tudományterületeken és szakmákban. A többi nyelven, ahol a tizenötéves türelmi idő sem változtatta át két generáció tanult fiataljait természettudományos fordítókká, hanem természettudományos szakemberekké nevelte őket, a helyzet talán sokkal jobb és a kilátások is jobbak, hogy a jövő író találkozása az élettel kihívóbb lesz.

A metropolis túlságosan is velünk van a kortárs irodalomban. Gyakran sikerül a modernizmus illúzióját keltetnie. Ha a modernizmus az ember és a munka közötti viszony újrafelfedezéseként definiálható, akkor a modern életről szerzett tartalmas élményhez a technológia fölötti uralom szükséges előfeltétel. Ebből pedig az következik, hogy a mienkhez hasonló fejlődő országoknak olyan technológiát kell választaniuk, amely mindjobban felszabadítja a népet a szolgaságból és a tudatlanságból. Itt érdemes idézni Gandhinak egy még 1945-ben Nehruhoz írt leveléből. Gandhi a következőket írta: „Ha India és általa az egész világ elnyeri a szabadságot, akkor előbb-utóbb szembe kell néznünk azzal a ténnyel, hogy az embereknek falvakban és nem városokban, kunyhókban és nem palotákban kell majd élniük. Nem szabad attól félnem, hogy a világ ma rossz

irányában halad — lehetséges, hogy India is arra tart — de utolsó leheletéig kötelességemnek érzem India és rajta keresztül az egész világ megmentését ettől a csapástól... Bár csodálom a modern tudományt, mégis szükséges azonnali átalakítása..., az általam elképzelt ideális faluban intelligens emberi lények lesznek. Nem fognak szennyben és sötétségben élni, mint az állatok. A férfiak és nők szabadok lesznek és képesek megvédeni a sajátjukat a világon bárkivel szemben. Nem lesz sem pestis, sem kolera, sem himlő. Senki sem lesz tétlen és senki sem fog úszni a luxusban. Mindenkinél el kell végeznie a fizikai munka ráeső hányadát. Indiának megvan és meg lehet mindene, ha egyes fiai nem halmozzák fel a jó dolgokat és ezzel nem fosztják meg a tömegeket az őket megillető javaktól... én a gépek iránti láz és nem pedig a gép, mint olyan ellen tiltakozom. Ha minden falusi otthonban lesz villany, akkor nem bánom, ha a falusiak szerszámaikat és eszközeiket villannyal hajtják.”

Amikor Nehru 1958-ban kijelentette, „... annak érdekében, hogy az egyén és a nemzet célt lásson maga előtt, valamint, amiért érdemes élni és szükség esetén meghalni, fel kell elevenítenünk egy kis életfilozófiát és a szó tágabb értelmében gondolkodásunknak spirituális hátteret kell kölcsönöznünk”, voltaképpen hallgatólagosan elismerte azt a tényt, hogy a bonyolult technológia egy évtizedes alkalmazásával nem sikerült villanyt juttatni minden falusi otthonba, melynek segítségével az emberek munkát találhattak volna a vele járó örömmel együtt.

Méltán levonhatjuk azt a következtetést, hogy a gondolkodás spirituális hátterét nem lehet a múltból improvizálni, vagy átültetni, hanem annak a szocialisztikus életmód felgyülemlett tapasztalataiból kell kifejlődni. Ugyanez vonatkozik az irodalomra. A nyelv és az élet közötti viszony, amit a művész teremt eszköze használatával, csak akkor lehet pozitív, ha a gazdasági növekedés tervezői olyan technológiákat biztosítanak, amelyeket az emberek a legelőnyösebben tudnak alkalmazni.

Egy dologgal tisztában kell lennünk: az irodalomtól nem várható, hogy saját erőnél átalakítsa a társadalmat. Indiában az irodalom ennek az illúzióknak a terhe alatt tevékenykedett az elmúlt huszónöt évben és közben az ország társadalmi viszonyairól sok dokumentumot és jelentést készített. Tőle telhetően harcolt a demokratikus értékek megmentéséért is, szemben a vallásközösségi és feudális erők megújuló támadásaival. Az irodalomnak ez a funkciója ma is létezik, csakúgy, mint bármikor a független Indiában, az írástudatlanság nagy akadálya ellenére.

Az írni-olvasni tudásnak széles körben kell terjednie, ha az irodalom továbbra is a nemzeti integráció erejének szerepét kívánja ellátni. Nem vitás, hogy az indiai irodalom olvasói korlátozott körében hatalmas arányban járult hozzá a nemzeti egység megteremtésének folyamatához. Segített abban, hogy az indiaiak megismerjék egymást. Valójában erre a célra egyelőre az irodalom az egyedüli eszköz. A politikai pártok mind kevésbé törődtek ezzel a folyamattal, az indiai nyelvek azonban legalább fenntartották az egymás közötti érintkezést. Támogatni kell a fordítást az egyes indiai nyelvek között, és határozottan korlátozni kell az angol nyelvű indiai irodalom fordítását helyi nyelvekre indiai olvasók számára, ha azt akarjuk, hogy a különböző nyelvek az elkövetkező huszónöt évben megfeleljenek történelmi szerepüknek.

Az analfabétizmus jelenlegi szintje a lakosságnak mintegy hetven százalékát zárja ki az irodalmi szintéren olvasóként vagy leendő íróként való szereplésből. Az írókat az emberek tömegei nem bírálják és nem értékelik, és ami még súlyosabb, lassanként elfelejtik

a nyelvet, mert nincs kommunikáció közte és a nép között. Az író olykor azt a benyomást kelti, hogy jelentős irodalmi áttörés foglalkoztatja – régi nevek letűnnek, új, egyes csoportokhoz fűződő mozgalmak indulnak. Divatossá válik valamilyen csoporthoz tartozni, míg a valóságban alig van választási lehetőség. Vajon nem egyfajta dekadencia jele ez?

A képet meg lehetne változtatni vagy legalábbis megkísérelni a változást, ha pusztán az emberek lehető legnagyobb száma el tudná olvasni, ami nyomtatásban megjelenik. A többi tömegközlelési eszközök szükségképpen kiterjesztik befolyásukat, de kétséges, hogy valaha is helyettesíteni tudják az írott szót.

Az állam és az író kapcsolata az a kérdés, amire a művészek és az írók a legérzékenyebbek. A tapasztalat azt mutatja, hogy az állam, valamennyi szervezet közül a leghatalmasabb, amely támogatást kínál az íróknak, viszonzásul sokkal többet követel, mint amennyit az író ad vagy adni hajlandó. Az író számára fontos, hogy saját benső énje érdekében az autonómia és függetlenség szükséges mértékét megőrizze. A nemzet politikai függetlensége nem tűnik kompromittáltnak, ha a nemzeten belül egyre többen elvesztik a sajátjukat, de az írói szabadság egy ilyen országban még mindig az egész ország szabadságának csillogó mutatója marad. Senki sem láthatja világosan, hogy a jövőben az íróknak milyen harcokat kell megvívnia belső szabadsága megőrzése és fejlődése érdekében. Kiterjedésük már ma is észlelhető jelei azonban azt mutatják, hogy a harcok az irodalomnál szélesebb területet és az íróknál szélesebb közösséget fognak érinteni.

(Fordította: Gáthy Vera)

(*Raghuvir Sahay, Literature. In: India since Independence – Social Report on India 1947–1972. Ed. by S. C. Dube. New Delhi etc. 1977, 290–309.*)

A HINDÍ NOVELLÁRÓL

A régi hindi novella

Amint említettem, a novella magja a régi idők vadástörténeteiben is megtalálható. Ez az esemény és az esemény érdekessége. Ha az esemény nem érdekes, akkor a hallgató unatkozni fog és valami mást kíván hallgatni. Ez emberi tulajdonság. Amikor a történetet elmondták, akkor annak a kornak a történetmondói, és később, amikor már leírták, akkor annak a kornak az első írói ismerték ezt a körülményt. Ez az oka, hogy a régi idők elbeszélései a mai művészet szerint bármennyire is szokatlanok és fantasztikusak, egy tulajdonságukat nem tagadhatjuk, és ez a tulajdonság érdekességük. A régi szanszkrit irodalom novellái, akár elméledők, akár társadalmiak, mindenképpen érdekesek. Ezzel kapcsolatban a *Pancsatantrát*¹ és a *Vaitála-pacsiszit*² említhetjük. Az arab és a perzsa novellák nem kevésbé érdekesek. Az *Alif-Lailá*-t ma is változatlan érdeklődéssel olvassák. Az első urdú novellák közül a *Fiszáná-é-Ázád*³ és más egykorú novellák szintén nagyon érdekesek. Az érdeklődés fokozására az írók novelláikban a kíváncsiságot igyekeztek felkelteni vagy humort alkalmaztak. Lélektani elemzést itt nem találunk. Ennek több oka lehet. Az első az, hogy abban az időben a novellát nem tekintették az irodalom részének. A költészet volt az uralkodó műfaj. A novellákat nem írták le, hanem elmondták, és mivel az elmondók számára a hallgatók érdeklődésének felkeltése volt a főcél, novelláikat lehetőleg minél érdekesebbé tették. Abban az időben nem jutott hely a lélektani elemzésre. Ha ma a novellában valamit nem értettünk meg, egy-két oldalt visszalapozva újból elolvashatjuk. Akkor ez nem volt lehetséges. A novella elmondójának arra kellett törekednie, hogy hallgatói csodálattal telve üljenek előtte. Ezért egyik eseményt a másik után mondvá fokozta a hallgatók kíváncsiságát. A hallgatóknak nem maradt idejük arra, hogy az előzményeken gondolkozzanak. Arra voltak kíváncsiak, hogy mi fog történni. Ahogy a történet előrehaladt, a titokzatosság még mélyebb és még bonyolultabb lett, mindaddig, amíg a történet befejeződött, a hallgatók „bravó” kiáltással felálltak és az ilyen kitűnő történet kieszeléséért az előadót dicsérték. Később, amikor a novellát már kezdték leírni, ez a sajátosság ugyanaz maradt.

¹ *Pancsatantra*: ind prózai elbeszélések gyűjteménye az i. sz. első évezredből, amelyben a régi ind társadalom életének problémái elevenednek meg tanító és humoros alakban.

² *Vaitála-pacsiszit*: „Vaitál huszonöt elbeszélése”, prózai elbeszélések gyűjteménye az i. sz. első évezredből. Humoros és tanító jellegű elbeszélések a régi ind társadalom problémáiról.

³ *Fiszáná-é-Ázád* (ázád hőstettei): *Pandit Ratan Náth Szarsar* urdú író regénye, amely Lakhnau város életét írja le realista stílusban. Első részlete 1878-ban jelent meg.

Hindí nyelven az első novellás kötetek, még kezdeti formában, a visnuita korszakban, tehát a XVI. században jelentek meg. Itt Gokulnáth *Csaurászi vaisnavan ki vártá* (Nyolcvannégy visnuita beszélgetése) és *Do szau bávan vaisnavan ki vártá* (Kétszázötvenkét visnuita beszélgetése) című gyűjteményeit említhetjük. Ezután, 1634-ben írta Dzsatmal a *Gorá-bádal ki kathá* (A fehér felhő meséje) című művet, amely egy történelmi eseményen alapul. Ezt követően a XIX. század elejéig semmilyen prózai mű nem jelent meg. Ez azonban nem azt jelenti, hogy ebben az időben nem lettek volna események, vagy hogy nem lett volna érdeklődés az elbeszélések meghallgatása és elmondása iránt. Ennek a valódi oka az volt, hogy amit az emberek meg akartak hallgatni vagy el akartak mondani, költemény alakjában akarták hallani, illetve elmondani. A „világi szúfi (misztikus) irányzat” költői novellákat versben írtak. A legjobb példa erre Dzsászsi *Padmávat* című műve. Annak, hogy prózai elbeszéléseket nem írtak, a másik oka az volt, hogy abban az időben a maihoz hasonló könyvnyomtatási lehetőségek nem voltak, s ezért a novella nem jelenhetett meg saját irodalmi formájában. Bárhogy is álljon a dolog, a XVI. és XVII. század után a XIX. században a hindí prózában bizonyos fellendülés mutatkozott.

A hindí prózairodalom fejlődésének egyik fontos oka a brit uralom megalapítása volt. Az angol kormányzók azt tapasztalták, hogy az indiai nyelvek ismerete elengedhetetlen számukra. 1791-ben Calcuttában megalapították a Fort William College nevű tanintézetet. Ennek a kollégiumnak néhány tanárát arra buzdították, hogy hindí prózában könyveket írjanak. A próza fejlődésének eredményeképpen néhány novellás kötet született. Ennek a kollégiumnak egyik tudósa, Lallúlál⁴ a *Prémszágar* című könyvön kívül három novellás kötetet is írt, ezek a következők: *Vaitála-paccsíszi* (Vaitál huszonöt elbeszélése), *Szinhászanbattíszi* (Az oroszlántrón harminckét elbeszélése) és Mádhnal. Ezek mind fordítások szanszkritból. A Fort William Kollégium egy másik tanára Szadal Misra⁵ volt. Őt is a kezdeti hindí próza egyik megalapítójának tekintik. A *Csandravati* vagy *Nászikétópákhján* (Nászikét története) című novellás kötetet írta. Ez szintén fordítás szanszkritból. Ebben az időben írta *Szejad Insá Alláh Khán*⁶ is *Ráni Kétki ki kaháni* (Kétki királynő története) című könyvét. Ez eredeti mű. Nyelve egyszerű és elbűvölő.

Ezek után a kezdeti művek után, ha a „Haricsandra korszakban”⁷ szanszkritból készített fordításokat nézzük, okvetlenül szembetűnő, hogy úgyszólván valamennyien elmélkedő jellegűek voltak. Az érdekesség megvolt bennük, de nagy értékük elmélkedő jellegükben rejlik. És így, amint már említettük, a régi novellákat nem annyira az események előadásáért vagy az emberi élet titokzatosságainak megfjtéséért, hanem

⁴ Lallúlál (1763–1825): a Fort William College tanára, a modern hindí nyelv egyik úttörője. „Prémszágar” (A szeretet tengere) című prózai műve fordítás szanszkritból.

⁵ Szadal Misra: a Fort William College tanára, több prózai művet írt hindí nyelven. Ezek szintén fordítások szanszkritból.

⁶ Szejad Insá Alláh Khán (1756–1817): író és költő. A XIX. sz. elején megjelent prózai műve, „Ráni Kétki ki kaháni” (Kétki királynő története), az első eredeti modern hindí prózai mű.

⁷ Haricsandra korszak: *Bhárátendu Haricsandra* (1850–1885) hindí író és költő a modern hindí prózairodalom megteremtőjének tekintik. Irodalmi működésének idejét a hindí irodalomban „Haricsandra korszaknak” nevezik.

inkább a vallási elvek terjesztéséért írták. A Bráhmańákban,⁸ az Upanisadokban,⁹ a Mahábháratában¹⁰ és egyéb művekben ilyen elbeszéléseket találunk. A példázatok és legendák a Bibliában is a vallási elveket magyarázzák. Az első hindí novellák is ilyenek voltak, akár próza, akár vers alakjában jelentek meg.

A hindiben Dėvkinandan Khatr¹¹ érdeme, hogy a novellát csupán novellaként, csak az érdekesség kedvéért írta, és a régi elbeszélés-mondókhöz hasonlóan ezzel a céllal tette érdekessé műveit. *Csandrakánta szantati* (Csandrakánta utódai), *Bhútnáth*, *Virėndra Vir* és *Kuszum kumári* (Kuszum kisasszony) című és egyéb regényei is ilyenek. Ezeket érdekességük miatt ma is szívesen olvassák.

A modern novella

Itt egy dolgot kell emlékezetünkben tartanunk. A *Csandrakánta szantati*t és az ehhez hasonló novellákat (regényeket) nem minden korban olvassák. Az életben van egy időszak, amikor minden aranynak látszik. Nincs semmi gond, semmi szomorúság, sem a felelősség gondja, ekkor leljük kedvünket az ilyen dolgok olvasásában.

De mihelyt az élet valóságai közé kerülünk, amikor az álmok már nem a mi álmaink, az ilyen történetek unalmasak lesznek számunkra. Ekkor valami olyan dologra vágyunk, ami feltárja előttünk az élet valóságait, ami megmutatja örömről és bánatunkat, vigasztalást nyújt bajainkban, vezérel nehézségeinkben, és segít megismernünk az életet, az embert. Az irodalom történetében is, amikor érdeklődést felkeltő vagy a vallás oldalán álló novellákat írtak, akkor a létért való küzdelem kevésbé volt bonyolult; a megélhetés kérdése sem volt a maihoz hasonlóan nehéz. Az embereknek elég idejük is volt. Akkor az emberek megtárgyalhatták a lelkiismeret kérdéseit (vallási kérdéseket), és érdekes történeteket olvashattak és hallgathattak. De ma, amikor az emberek a vallásban, az istenben nem hisznek annyira, amikor a létért való küzdelem az álmokat látó ifjút egyszerre felnőtte tette és a kenyérgondok nem hagytak időt számára, szükségessé vált, hogy a régi érdekes, hosszú novellákat rövid, tartalmas, az élettel kapcsolatban levő novellák váltsák fel. Eddig a novellát tágabb értelemben tárgyaltuk, amely szerint az általános rövid esemény és a *Csandrakánta szantati* egyaránt novellának tekinthető. Most viszont rövid novella néven egy olyan műfaj jött létre, amely sajátos művészete mellett a mai követelményeket kielégíti.

„Nem kételkedhetünk abban, hogy az egészen rövid novellák írásának művészetét Európától vettük át. Legalábbis annak mai fejlett formája nyugati eredetű. Igaz, hogy nálunk a régi szanszkrit irodalomban is voltak novellák, de különböző okokból, az élet

⁸ Bráhmańák: szanszkrit nyelvű hindu szertartásmagyarázó „papi szövegek”

⁹ Upanisadok: szanszkrit nyelvű vallásfilozófiai elmélkedések, a Védáknak azok a részei, amelyek vallásfilozófiai elmélkedéseket tartalmaznak.

¹⁰ Mahábhárita: az indek szanszkrit nyelvű nagy eposza, amely kb. kétezeröttszáz éve keletkezett. Eredetileg sok szerző műve. Cselekményének magva a Kaurava és a Pándava dinasztia közötti küzdelem. A Mahábhárita anyagának összegyűjtése a hagyomány szerint Vjász nevéhez fűződik.

¹¹ *Dėvkinandan Khatr*: hindí regényíró. 1891-ben megjelent *Csandrakánta szantati* (Csandrakánta utódai) című regénye könnyű nyelvezete és érdekes fantasztikus-romantikus tárgya miatt nagyon népszerű volt és sok író tőle mintáztak még a XX. század első évtizedében is.

egyéb területeihez hasonlóan, fejlődésünk az irodalomban is megállt. A régítől való szemernyi eltérést is tilosnak tekintettük. Az irodalomban a régiek által felállított korlátokat tilos volt áthágni, s ezért a költészethez és a drámához hasonlóan a novella-irodalomban sem fejlődhattunk. Egy tárgy, még ha nagyon szép is, érdektelenné válik, ha nem viszünk bele valami újat. Ha az ember mindig egy fajta költeményt és egy fajta drámát olvas, akkor is beleun, ha mégolyan szépek és kitűnőek is azok. Nálunk vagy nem volt ilyen kívánság, vagy annyira elnyomtuk azt, hogy megszűnt. A nyugat fejlődött. Újdonságra vágyott és szabadulni akart a korlátok bilincseitől! Az élet minden területére rányomta bélyegét ez a változékonyság, ez az elégedetlenség, ez a bilincsektől való szabadulás. Az irodalmat is forradalmasította. Shakespeare drámái kimagaslóak. Ma azonban ezek a drámák semmilyen kapcsolatban nincsenek az emberek életével. A mai drámának más a célja, más az ideálja, más a tárgya, más a stílusa. Fejlődött a novella-irodalom, és ha tárgyában olyan nagy változás nem is történt, stílusa nagyon megváltozott. Az *Alif-lailá* a maga korának jellegzetes példája volt, változatosság, érdekesség, romantika volt benne, de az élet problémái hiányoztak belőle. Nem voltak meg benne a pszichológia titkai, nem volt meg benne az érzelmek ilyen gazdagsága, s az élet igazi formájában nem mutatkozott meg ilyen világosan.”

A fenti hosszú idézet Prémcsand¹² egyik ismert írásából való. A hindí irodalom kiváló művelői között ő volt az első, aki ismerte ezt az igazságot és a mai igényeknek megfelelő novellákat írt. Előtte is jelentek meg szép novellák néhány írótól a *Szaraszvati* és az *Indu* című folyóiratban, de ezek száma igen csekély. Találunk egy-két novellát Visvambarnáth Kausik-tól,¹³ Dzsváládat Sarmá-tól, Dzsiddzsá-tól, Rádzsá Rádhi-háraman Praszád Szingh-től és Dzsajsankár Praszád-tól,¹⁴ de Prémcsand már sokkal előbb kezdett urdú nyelven írni, bár a hindí irodalomban csak 1916-ban jelent meg. Amint maga is említi, a *Csandrakántá szantatit* és a *Fiszáná-é-ázádot* olvasta ugyan, de azok utánzása nem elégítette ki. Megértve a jelenkor igényeit, olyan műveket igyekezett írni, amelyek megfelelték az új olvasók ízlésének.

A jelenkor novellája a lélektani elemzést és az élet valóságos, általános képének bemutatását tekinti céljának. Az ember számára maga az ember a legbonyolultabb rejtély. Nem tudja megérteni önmagát. Valamilyen formában megbírálja önmagát, feltárja lelki rejtélyeit. Az emberi kultúra azért jött létre, hogy az ember megértse önmagát. A régi időben a vallási és lelki áramlatok az embert a lélek és az isten küzdelmeibe sodorták. Mivel a vallást és a sorsot külön dolognak tekintette, saját maga megértése iránt nem mutatott hajlandóságot, s szomszédainak és a társadalomnak a megértése is távol állt tőle. A mai ember azonban határozottan törekszik saját maga, szomszédai és a társadalom megértésére, s ezért novellái a lélektani igazságra és az élet valóságos érzelmekre támaszkodnak.

¹²Prémcsand (1880–1936): a legnagyobb hindí regényíró. Gódán (*Az áldozati tehén*) című regényét magyarra is lefordították. Számos novellát is írt, amelyek már a novellairás újabb irányzatához sorolhatók.

¹³Visvambarnáth Sarmá Kausuk (1891–1946): előbb urdú, majd 1913-tól hindí nyelven írt novellákat, amelyek jelenleg inkább irodalomtörténeti szempontból fontosak.

¹⁴Dzsajsankár Praszád (1889–1937): drámaíró, az első modern értelemben vett hindí drámákat ő írta. A modern hindí novellairodalomnak is egyik úttörője.

De mi a lélektani igazság? Erre találunk néhány példát Prémcsand egyik könyvének előszavában.

„A jó apa szomorúsága rossz fia sorsa miatt lélektani igazság.” Az apa ilyen lelki állapotban mutatkozó érzéseinek leírása a mai novellaíró célja.

„A rossz ember sem rossz. Az isteni jelleg valahol bizonyára benne rejlik. Ez lélektani igazság.” A modern kor novellaírójának feladata ezt az isteni jelleget feltárni és bemutatni.

„Az egymást követő nehézségektől az ember milyen bátorrrá válik, örömmel kész megküzdeni az eddigi nagy nehézségekkel; rosszkedve teljesen elmúlik; szívének valamelyik titkos helyén elrejtett értékei előbukkannak és bámulatba ejtenek bennünket: ez lélektani igazság.” A mai novellaíró novelláját nem a képzeletre, hanem valami ilyen lélektani igazságra alapítja és a művészet egyéb eszközeinek segítségével lelket és tekintélyt teremt neki, életet visz bele.

Az emberi életben sok ilyen lélektani igazság van. Egy esemény vagy baleset a különböző természetű emberekre különböző módon hat. Ha a novellaíró novellájában sikeresen tudja ezt érzékeltetni, akkor a novella kiváló lesz. Valamely probléma beleszövése a legjobb eszköz a novella kitűnővé tételére. Az életben minden nap felmerülnek ilyen problémák és az ezek által létrehozott konfliktus az elbeszélést kitűnővé teszi.

„Az igazságos bírótudja, hogy fia valakit megölt – vajon feláldozza-e őt az igazság oltárán vagy pedig saját életének elveit rombolja le? Milyen szörnyű konfliktus ez! A lelkipurdalás ezeknek a konfliktusoknak a forrása. Ha valaki fivérének vagyonát csalárd módon megszerzi, ha azt könyörögni és haladékat kérni látja, vajon kegyetlen lelkében nem ébred-e fel a lelkiismeretfurdalás szikrája? Ha nem így van, akkor nem ember.” Az ilyen konfliktusok vázolója is értékessé teszi a novellát.

Most pedig térjünk vissza ahhoz az eseményhez, amelyre kezdetben utaltunk. Ha az a vadász azt az eseményt ugyanúgy mondja el, ahogy történt, akkor az az esemény egy pusztán elbeszélés marad, nem lesz belőle novella. Ha viszont abba az eseménybe valamilyen lélektani igazság vegyül – pl. a vadász amikor a ragadozó állatot megöli, észreveszi, hogy az nőstény és azzal, hogy megöli egyúttal annak kölykei is elpusztulnak –, akkor ennek a cselekedetnek a hatására abban a fékezhetetlen emberben is, az érzés hajlandósága miatt, sajnálat ébred, s ha azt el is mondja társainak, akkor az elbeszélés nem marad egyszerű elbeszélés, hanem a novella jellegét ölti fel, és ha egy tehetséges modern novellaíró a lelkipurdalás gondolatát viszi novellájába és leírja, hogy az az esemény milyen hatással volt arra a vadászra és hogyan változtatta meg annak életét, akkor így egy szép novella jöhet létre, a lélektan és a valóság oldaláról nézve.

A novella és a regény

Egyesek úgy vélik, hogy a novella a regény rövid formája, vagyis a regény váza. Ez a nézet teljesen téves. A novellaíró novelláját egy eseményre vagy néhány eseményre építi fel. A regénybe viszont számtalan ilyen esemény csupán esetleges és véletlen formában kerülhet bele. Ez nem jelenti azt, hogy egy novellának vagy egy regénynek nem lehet ugyanaz a „célja”. Mint ahogy a különféle fákkal és növényekkel ékesített kert és az

elhagyott helyen egyedül álló fa ugyanabból a földből nyeri táplálékát, de a kettő között nagy különbség van, ugyanúgy az ugyanazon céllal létrejött regény és novella között is nagy különbség van.

Megpróbálom szavaimat egy példával megvilágítani.

Valaki egy olyan tudós orvos jellemképét akarja megrajzolni, aki munkájában kiváló és akinek kezébe a mindenható a gyógyítás különös tehetségét és elméjébe éles értelmet adott, de veleszületett kapzsisága életútjának akadályává válik és így nem tud az embereknek olyan segítséget nyújtani.

Ha most az író regényíró, akkor regényét onnan kezdheti, amikor a jövődöbéli orvos még gyermek volt. Még apja jellemét is megrajzolhatja, aki kapzsi, zsugori és takarékos, és azt akarja, hogy ezek az „értékek” fiában is kifejlődjenek. Az általános és középiskolában, valamint a főiskolán tanúsított magatartását, szokásait is leírhatja, és hivatásának kezdeti idejéről is szólhat. Ebben a regényben szerelmének történetét is érintheti; elmondhatja, hogy valahogy a pénz imádata szerelmét is tönkretette. Jellemezheti egyik fivérét is, aki az ő ellentéte, nagylelkű. Bemutathatja ez iránt a nagylelkű fivér iránt érzett megvetését és, ha úgy akarja, hogy végül az olvasókban együttérzés ébredjen iránta, akkor egy olyan eseményt iktathat be, amelytől megrendül lelke, megbánja tetteit, és annak az életnek a mozzanatait is bemutathatja, amikor olyan változás ment végbe benne, hogy a pénz többé nem fontos számára és a vidéken jártában gyógyszert osztogat.

A novelláíró viszont ezt nem teheti. Ő annak az orvosnak az életéből egy vagy több fontos eseményt ragad ki és azokat művészi módon leírva rajzolja meg jellemét, tárja gondolatait az olvasó elé.

Ebben az esetben az író a novellát általában onnan kezdi, amikor az említett orvos meghívást kap valamilyen összejövetelre, és elmondja, hogy az orvos milyen előkelő helyet foglal el a társadalomban és, hogy hírneve mennyire elterjedt a város határain túl is az egész vidéken. Nagyon szívesen menne erre az összejövetelre, mert ott egy olyan milliomossal lesz alkalma megismerkedni, akinek a betegsége gyógyíthatatlan és egy barátja azt is mondta, hogy bemutatja neki. De azon az estén, amikor éppen készül elmenni arra az összejövetelre, egy szegény alacsony kasztbeli asszony halálán levő egyetlen gyermekét az ölében hozva jön, hogy megmutassa neki és segítségéért könyörög...!

Ennek az egyszerű eseménynek a leírásával az orvos pénzéhesége miatt olyan dráma, érdekesség, kíváncsiság és feszültség kelthető fel, mint egy ezer oldalra terjedő regényben. Csupán az író termékeny elméjére és tollának erejére van szükség.

A regényben népet, országot, szigetet vagy földrészt is le lehet írni a regény határainak túllépése nélkül. Több tucatnyi ember szerepelhet benne egyszerre, mint *Prémcsand Küzdőtér* és a *Szeretet hajléka* című regényeiben. A novellában ez a zsúfoltság nem engedhető meg. A novella és a regény közötti különbséget Prémcsand nagyon szépen írja le egy helyen:

„A rövid történet olyan alkotás, amellyel az író az életnek egy oldalát vagy gondolatát szándékszik bemutatni. Jellege, stílusa, elbeszélésmódja mind ezt az egy célt szolgálja. A regénytől eltérően nem törekszik az emberi élet teljes és terjedelmes bemutatására. És a regénytől eltérően minden érzelem keveréke sincs meg benne. A novella nem valami bűbajos kert, amelyben a legkülönbözőbb virágok és díszek vannak elhelyezve, hanem egy virágcserep, amelyben a növény szépsége fejlődő alakjában jelenik meg.”

Ma a novella nagyon gyorsan fejlődik, bár a költészettel, a regénnyel és a drámával ellentétben jelentéktelennek tartják. Ennek a műfajnak a bírálók nem szentelnek figyelmet, de az olvasók úgyszólván nap mint nap el vannak foglalva és az élet mind bonyolultabb lesz, s így nincs messze az az idő, amikor a novella, mint irodalmi műfaj elnyeri szabad létét és nem lesz csoda, ha minden műfajt megelőz majd. Nehéz volna ma megmondani, hogy akkor művészetében milyen fejlődés következik be és milyen eredménye lesz.

Új novella vagy jó novella?

Az utóbbi néhány évben az „új” és a „jó” novellával kapcsolatban olyan ellentmondó kijelentések láttak napvilágot a folyóiratokban, hogy nem állunk messze a valóságtól, ha azt állítjuk, hogy nemcsak az átlag olvasó, hanem az átlag író is zavarban van. Ezeket a kijelentéseket olvasva nem lehet határozott véleményt alkotni a jó vagy az új novelláról.

Egy alkalommal Dr. Rámbilász Sarmá,^{1 5} az irodalom eszközhöz nyúlva, nagyon vehemens cikket írt. Én akkor a Pancsgani szanatóriumban voltam. Jól emlékszem, hogy azok a cikkek bennem azt a benyomást keltették, hogy azok az alapvető gondolatok, amelyek a drámáról és a novelláról elmémben felvetődtek, egyszeriben értelmetlenek, antiszociálisak és haszontalanok lettek. Ha állandó töprengés után hirtelen nem szabadultam volna meg azoknak a cikkeknek a rossz hatásától, akkor talán nem írtam volna többé. Ha egy bíráló téved, igazságtalan, részrehajló és elfogult, de egyúttal kitűnő stílusú (mint Dr. Rámbilász Sarmá vagy Námvar Singh^{1 6}), akkor neki nem nehéz nemcsak az olvasókat, hanem az írókat és bírálókat (főleg az új és tapasztalatlan írókat és bírálókat) is megtéveszteni. Ha az utóbbi harmincöt-harminchat év óta nem lennék az irodalom olvasója és nem olvastam volna a kitűnő belföldi és külföldi novellákat, akkor úgy gondolom, hogy az én sorsom sem különbözött volna az átlagos olvasóétól, íróétól vagy kritikusétól. Az új novellák valamely csoportjához tartozó vezető kritikus kölcsönösen ellentmondó, sőt saját magának ellentmondó cikkeit olvasva még azt sem lehet határozottan megállapítani, hogy a „jó” vagy az „új” novella milyen, vagy hogy a jelenlegi novellák közül melyik jó vagy új.

Gyakori az is, hogy valamelyik író a saját elgondolása szerint ítél és ha valamely mű nem teljesen felel meg ennek az elgondolásnak, akkor az nem tetszik neki (ez nemcsak az íróval, de gyakran a kritikussal és az olvasóval is megesik). Az ilyen író a saját stílusát tartja a legjobbnak, és gyakran nehezebbre esik, hogy bármelyik másik író munkáját elismerje. Szerencsére egyaránt jó kapcsolatom van a mai régi stílusú és új novellaírókkal és azt láttam, hogy valamelyik novellaíró a folyóiratban dicséri ugyan a másikat, de személyesen ritkán teszi ezt. (Ezt az urdú íróknál láttam, míg a hindí íróknál gyakran az ellenkezője fordul elő. A hindí novellaíró esetleg szemben dicsér, de írásban ezt gyakran nem teszi, ha az az író nem tagja az ő körének.) Ezt nemcsak az új novellaíróknál, hanem a régi novellaíróknál is tapasztaltam. Én ezt a gondolkodásmódot sohasem tudtam

^{1 5} Dr. Rámbilász Sarmá: nyelvész, irodalomtörténész és irodalmi kritikus. Hindí nyelven ír.

^{1 6} Námvar Singh (1926 –): ismert hindí nyelvész és irodalmi kritikus, egyetemi tanár.

megérteni. Azt megértem, hogy valamelyik írónak egyik vagy másik műve nem tetszik, de azt nem értem meg, hogy ennek az írónak valamennyi műve „selejt” volna, vagy hogy ez az író teljesen „értéktelen” volna (ezt a két szót gyakran hallom jó novellairók szájából jó novellairókra vonatkozóan). Ennek a gondolkodásmódnak szerintem az az oka, hogy az író saját stílusát és saját gondolkodásmódját barátjánál, vagy a másik novellairónál is meg akarja találni, és ha nem találja meg, akkor elégedetlen. Ha ez az író az ő irányzatához tartozik (az ő társaságának vagy körének tagja), akkor az újságokban és folyóiratokban dicséri, de bizalmas körökben állandóan ugratja. A rivális író, mivel vele kapcsolatban semmi ilyen gátlása nincs nyíltan eltiporja. Ezzel kapcsolatban *Agjéja*^{1 7} két-három cikkét, illetve kijelentését olvastam. Az új novellairók közül Szarvészvar vagy Raghuvír Szaháj nevén kívül senkit sem emel ki . . .

Nem tudom, én miért nem tudok így tenni. Nem is próbáltam, hogy okát keressem. De nekem sokszor különböző stílusban író, különböző novellairók művei tetszenek, akár régiek, akár újak. [. . .]

Az új novella lehetőségei megnövekedtek, azt azonban nehéz volna állítani, hogy minden új novella jó, vagy hogy minden új író jó novellákat ír. Ennek a véleménynek az érdekében ezeket az új novellákat a „jó” kritériumának a mérlegére kell tennünk. És egy ideig várnunk is kell. Azt a novellát, amely az idő akadályát leküzdve új tárgya, új írástechnikája vagy régi tárgyának új szemszögből való nézése folytán, a kifejezőmód sikeressége, a meglátás mélysége és a változó értékek bizonyossága következtében életben maradt, „jó” novellának nevezhetjük. Az ítéletek gyakran bizonyulhatnak helyteleneknek, ezért én semmilyen ítéletet nem mondok.

(Fordította: Debreczeni Árpád)

Upéndranáth Ask (született: 1910-ben) pandzsábi anyanyelvű indiai író. Előbb pandzsábi és urdú nyelven írt, 1933 óta hindí nyelven ír. Regényei, novellái és különösen egyfelvonásos színdarabjai ismertek. Irodalmi kritikával is foglalkozik. Az itt magyar fordításban közölt négy esszé címe *A régi hindí novella, A modern novella, A novella és a regény, Új novella vagy jó novella?* Ezeket Ask-nak *A hindí novella* című 1967-ben kiadott gyűjteményes kötetéből vettük, amelyben az írónak az utóbbi 40 év tapasztalatai alapján írott kritikái esszéi vannak egybegyűjtve. Ask cikkeiből fény derül az indiai novellairodalom egyes problémáira és főleg a novellairodalom kritikájának bizonyos fogyatékoságaira. A kötet lényegében a kritika kritikájának tekinthető. A szerző sok indiai író és kritikust személy szerint is említ, néha bíráló jelleggel. Maga Ask a mérsékelt bírálók közé tartozik, de az irodalmi kritikában észlelhető részrehajlást és személyeskedést élesen elítéli.

Az új és a régi stílusú novellairás versengésében a régi novella védelmére kel. Azt hangoztatja, hogy egy novella nem lehet rossz csak azért, mert a régi stílusban íródott és egy új novella sem lehet jó pusztán azért, mert „új”. Sok jó és sok rossz novella van, tekintet nélkül arra, hogy a régi vagy az új stílusban írták azokat.

Az esszékben említett fontosabb írókat jegyzetben ismertetjük.

Debreczeni Árpád

^{1 7} *Agjéja* (írói név); *Szaccsinandan Hiranandan Vátszjajan* (családi név); (1911–): ismert hindí író, költő és esszéíró.

A TAMIL RÁMÁJANA

Bevezető megjegyzések

E kései órában nem könnyű dolog meggyőzni az irodalmi világot arról, hogy sokuk által nem is gyanítottan létezik egy tamil költő, aki érdemes arra, hogy az irodalom legnagyobb neveinek sorába kerüljön. Mégis, célom az, hogy ebben a könyvben megkísérleljem bebizonyítani, hogy Kamban *Rámájanájában* olyan eposza van a világnak, amely nemcsak az *Iliászt*, az *Aeneist*, az *Elveszett Paradicsomot* és a *Mahábháratát* hívhatja ki összehasonlításra, hanem saját eredetijét is, nevezetesen Válmíki *Rámájanáját*. Nem csupán a hazafias lelkesedés beszél belőlem. Olyan vélemény ez, mely lassan, évek során, mély és körültekintő tanulmányozása után alakult ki. Remélem, hogy ennek a monográfiának hatására, az elfogulatlan olvasó harcom igazáról meggyőződve és azzal a vággyal kel föl, hogy többet tudjon meg a költőről, mint ami e kötet lapjairól kiolvasható.

Válmíki munkájáról, mint Kamban *Rámájanájának* eredetijéről beszéltem. Ám Kamban nem fordította le Válmíki művét. Pusztán átvette az árja bölcs által halhatatlanná tett történetet, és bár azt meglehetősen szorosan követte minden részletében, mégis egy teljesen új költeményt írt. Bentley azt mondta Pope Iliászáról:

„Szép költemény, de nem nevezhető homéroszinak”.

Kamban *Rámájanájáról* az ellenkezőjét mondhatjuk:

„Nem Válmíki *Rámájanája*, hanem egy még egyszerűbb költemény.”

Különös dolog, hogy hosszú irodalomtörténetünk egész folyamán mind a legutóbbi időkig nem volt olyan szanszkrit remekmű, melynek valamelyik nemzeti nyelvünkön szó szerinti fordítása készült volna.¹ A Rámájana, a Mahábhárita, a Bhagavata és a Szkanda Purana mindig is azok között az irodalmi kincsek között volt, amelyet India számos részéből származó költők anyanyelvükre próbáltak átültetni. Azonban e pompás költeményeknek nincs olyan nemzeti nyelven készült szó szerinti fordítása, amelyik régebben keletkezett volna mint 3 vagy 4 évtizede. Ellenkezőleg, ezeknek a remekműveknek bármely régi, nemzeti nyelvű költői átültetése nem több, mint az eredeti szabad feldolgozása. A szanszkrit művek fordítás helyetti átdolgozásának tendenciája közösnek látszik India

¹ Ismereteink szerint a *Bhagavad Gíta* tűnik az egyetlen kivételnek. A nagy Ácsárja Manavala Mahá Muni fordította le tamil versformában a *Szakaabda* XII. századában, az i. sz. XIII. században.

népeinél, mivel, amennyire ezt meg tudjuk ítélni, ez nem lehet annak eredménye, hogy az egyik nép lemásolja egy másik irodalmi módszereit. Az a legvalószínűbb, hogy szanszkrit mű legkorábbi nemzeti nyelvű adaptációja a Mahábhárata tamil átdolgozása volt, amit Perun Devanar készített, akiről azt tartják, hogy a *Szaka* első századában élt.² Azóta rengeteg költő fordította tamilra többek között a Szkanda Puránát, a Rámájánát valamint Nara és Hariscandra történeteit, de ezek közül egyik sem csupán fordítás. Ezt a jelenséget találjuk a telugu nyelv esetében is. Nannaja és Tikkanna nagyszabású *Bhāratam*-jában a történeten kívül semmi sem közös Vjásza *Mahābhāratá*-jával. Nincs semmi, ami arra mutat, hogy a telugu Bhāratam szerzői a szanszkrit eposz átültetésének módszeréhez folyamodtak volna, ahelyett, hogy a tamil költők példája nyomán lefordították volna azt. Ugyanez a helyzet Bhaszkara *Rámájáná*-jának, Tulszi Dász *Ráma Csarita Manaszának* és más indiai, nemzeti nyelvű művek esetében is. Ezek a költők mindannyian nagyon szabadon kezelték műveik eredetijét. Szóképeik, elképzeléseik, ábrázolásmódjuk, leírásaik és értekezéseik nem azonosak a költeményekben meglevőkkel, hanem sajátjaik. Kedvük szerint fejlesztik tovább a mellékcselkményeket vagy hagyják el azokat, beleszőnek közjátékokat, meséket, allegóriákat vagy új eseményeket. Ez a tendencia olyan egymástól távol eső tartományok költőinél is jelentkezik, mint Bengál, a tamil vidék és Gudzsarát, a költők kora pedig az első századtól napjainkig terjed.

Ha körültekintően megvizsgáljuk a kérdést, a történeteknek, melyeket az emberek nagyrabecsülnek, ez a népszerűsítési módszere jobbnak tűnik a szó szerinti fordítás költészetté alakításának nyugati módszerénél. Hiszen az a szellemi tevékenység, amikor a költők abba élik bele magukat, hogy megkíséreljenek az egyik nyelvről a másikra fordítani, megakadályozza őket sokrétű tehetségük kibontakoztatásában, ezért még a rangosabbak is hibáznak, amikor leszállnak a széles körben való fordítás szintjére.

Coleridge fején találta a szöveget amikor azt mondta: „a költészetet költészetté lefordítani azért nehéz, mert a fordítónak egyfajta zsenialitást kell hozzáadnia nyelvéhez anélkül, hogy azt a zsenialitást adná át, ami az eredeti eszme keltette lelkesedésből a vers sajátjaként fakad.” A költő szellemét akadályozza szárnyalásában, amikor annak az eredetinek a gondolatai és képei nehezednek rá, melyből egy másik nyelven szöveghű fordítást kell végeznie. Észjárása elveszíti természetességét és ezt mindenféle kibúvók simulácrumával kell helyettesítenie. Az eredmény pedig ez eredeti torzképe lesz, ami nem csupán az igazinak marad alatta, hanem a fordító saját munkáinak is, mint ahogy ez látható, például ha összehasonlítjuk Pope *Iliászát* és *Odüsszeiáját* a szerző más munkáival.

Ezért van, hogy attól még a másodrendű indiai költők is jó érzéssel tartózkodnak, hogy szanszkrit remekműveket fordítsanak le, ehelyett saját stílusú átírásokat alkotnak honfitársaik számára. Így, amíg Európának – a görög és a latin irodalom egy-egy reprezentánsát véve alapul – csak egy Iliásza és egy Aeneise van, valamint ezeknek számos fordítása, addig Indiának nemcsak egy Rámájánája és Mahábhárataja van, hanem végül is rengeteg. Kétségtelen, ezek nem azonos színvonalúak, de mindegyik annyira jelentős, amilyenné a szerző szabadon szárnyaló szelleme tette.

Feltételezhetjük, hogy a módszerbeli különbség, mely a klasszikus művek nemzeti nyelvre való átültetésében Európa és India között meghonosodott, annak köszönhető, hogy míg Európa népei elszakadtak az ősi vallástól, mint ahogy azt Görögország és Róma

²I. sz. II. század

tették, addig a másik oldalon India népei a mai napig a Rámájana, a Mahábhárata, a Szkanda Purána és a Bhagavata vallásának követői. A modern Európa számára Jupiter, Minerva, Mars és Vulcanus nem jelent többet pusztá neveknél, bár a velük kapcsolatos költői képzettársítások is ismertek. Chateaubriand olyan messzire megy, hogy ördögöknek nevezi őket, akik azért öltöttek alakot, hogy megrontsák az emberiséget. A mai hindu számára azonban Ráma, Krisna, Uma és Szaraszvatí hősök és istenek, akiket ugyanolyan buzgalommal imádnak, mint őseik. Amíg Európában csak az iskolázottak éreznek együtt Andromachéval és Hectorral, Herculessel és Cassandrával, addig minden hindu, legyen az a legírastudatlanabb férfi vagy nő, könnyet ejt Szítáért és Draupadiért, büszkeség dagasztja Bhima és Hanumán hőstettei hallatán. Ezért, mikor költőink e történeteket kölcsönvéve eposzaik témájaként használták fel, nem kellett figyelembe venniük az olvasók különböző irodalmi érdeklődésű rétegeit, hanem hatottak minden honfitársukra, aki beszélt nyelvüket, és ez okozhatta azt, hogy e kedvelt eposzokat anyanyelvükön újraírták, ahelyett, hogy lefordították volna őket. Lehetséges, hogy az európai költők is hasonló utat jártak volna be, ha lettek volna olyan elég jelentős és ősi eposzok, melyek Ábrahám és Jézus történeteivel foglalkoznak, és amelyek legnagyobb költőiket arra a gondolatra juttatták volna, hogy átírják ezeket saját anyanyelvükre, anélkül, hogy ez méltóságukon csorbát ejtene. A transzcendentális érdemről szóló ősi költemények hiányával részben magyarázható az a tény, hogy a modern Európában az epikus költőknek az a természetes ösztöne, mely fajtájuk és műveltségük alapvető hiedelmeinek költői megformálására irányul, nem egy vagy több, egész Európára érvényes történetet eredményezett, hanem olyan különböző költeményeket, mint az *Isteni Színjáték*, a *Megszabadított Jeruzsálem*, az *Elveszett Paradicsom* és a *Vértanúk*.³

Akárhogyan van is, az tény, hogy Kamban mindössze újra megénekelte Rámájana történetét tamil nyelven, és kortársai, a költészetnek vitathatatlanul szakértői, a Költészet Birodalmának Császára címet adták neki, s ez nemcsak a tamil nyelvterületen maradt fenn nemzedékeken át, de örökön él.

Más költők régebbi szerzőktől vagy egykorú hagyományokból vették át történeteiket, és nyertek halhatatlan hírnevet megéneklésükkel. Valójában majdnem minden esetben elmondható az, hogy nincs olyan nagy költő, aki vett volna annyi fáradságot, hogy kitaláljon egy történetet. Válmiki is Naradnától és Brahmától vette át történetét, Vjasza azokat az eseményeket örökölte meg, melyek szeme előtt játszódtak le, és Homérosz is korának elterjedt szokásait vette alapul az *Iliász* és az *Odüsszeia* megírásakor. Corneille és Racine Görögországhoz, Rómához és Spanyolországhoz fordult, mikor témát keresett tragédiáihoz. Közismert, hogy Shakespeare bármilyen keze ügyébe kerülő forrásból kölcsönzött, és nemegyszer írt át saját színpadra olyan drámákat, amelyek korában népszerűek voltak. De a források, melyekből ezek a mesterek merítettek, rendszerint középszerűek voltak, és most már senki más, csak az irodalomkritika érdeklődő bűvára veszi magának a fáradságot, hogy beléjük pillantson. Kamban esete mégis egészen más. Ő nemcsak a témát vette át a legnagyobb szanszkrit eposzból, hanem majd minden részletében lépésről lépésre követte. Jóllehet a legmélyebb alázattal, de a legnagyobb szanszkrit költőt hívta ki önnön összehasonlítására, bírálói közül még sincs

³ Bár ez a mű prózában van, Chateaubriand találta ki a témát és ő öntötte a történetet eposzi formába.

egyetlen egy sem, ki munkáját Válmíkiével összevetvén megtagadná Kambantól, hogy a világ legnagyobb költői közé sorolja. Most India szélesebb olvasóközönségére és a világ többi részére vár, hogy Kamban művét elbírálja, méltó helyet ítéljen neki Szaraszvati⁴ fia között.

A szerkezet

Kamban *Rámájánájának* felépítése és szerkezete fenséges. A költemény áramlása magával ragad, s hatását fokozza részeinek arányossága, az a mód, ahogy a részek szerves egységbe épülnek. A cselekmény maga a történesek időrendiségét követi, a történet előadásának azonban száz módja van akkor is, ha időelvű sorrendben építkezik. Épp e választás az, melyet a költőnek el kell végeznie – legyen bár kiemelkedő művész, avagy átlagos író. Kamban géniusza kitűnik műve szerkezetéből mind ott, ahol Válmíkit követi, mind ott, ahol annak kereteit elhagyja.

Jóllehet az eposzok felépítésének kérdésével egyetlen fennmaradt szanszkrit tanulmány sem foglalkozik, mégis kellett, hogy legyenek olyan munkák, melyek e problémákat alaposan tárgyalják, hiszen elképzelhetetlen, hogy egy nép, mely a dráma felépítését kimunkált szabályokra fektette, mellőzte volna az eposz nyilvánvalóan szükséges kritikai vizsgálatát, részletes boncolgatását. E munkák azonban vagy elvesztek, vagy még felfedezésre várnak templomaink, országaink levéltáraiban. Az eddig kiadott retorikai tanulmányok általában csak a stílus, a fordulatok kérdéseiről szólnak, valamint az érzelmekről, mint a költői feldolgozás tárgyairól. Az úgynevezett *Mahákávja Laksanák* alig többek, mint azon tárgyak listái, melyeket az eposzban szükségképpen érinteni, leírni illendő.

A Kávjadarsában Dandin, miután a beszédfordulatok tíz fajtáját ismerteti, három slókával zárja a sort, melyben azt tárgyalja, mi is szerinte a Bhavika.

Így szól: „A *bhavikáról* azt mondják, hogy a *prabandhának*, azaz a költeménynek lényege, veleje, mivel a *bhava* a költő arra vonatkozó eszméje, hogyan alakítsa a költeményt, hogyan rendezze el részeit. A részletek kölcsönös harmóniája a tartalomban és az énekekben egyaránt: a haszontalan mozzanatok elhagyása, az, hogy minden a helyére kerül, a jellemek egyénisége ugyanúgy, mint a fenség, mely az élénk előadásmódból és a helyesen használt kifejezésekből árad – mindez a *bhava* – azaz a belső költői érzület eredménye. És a *bhava* helyes felhasználásával a költemény színvonala emelkedik. Mindezt *bhavikának* nevezzük.”

A fentiek tartalmazzák – bár csupán vázlatosan – annak egész elméletét, hogy kell felépíteni az eposzt vagy bármely más, hosszabb költeményt. Érdekes összehasonlítani a fenti sorokat Arisztotelész szavaival, melyek ugyane tárgyban azt fejtik ki, hogy az eposznak olyan egységet kell alkotnia, mint amilyen egy élő állat egésze. Az állatnak kétségkívül különböző szervei vannak, ám ezek összessége teszi végül is az állatot magát. Mellesleg, a *Mahábhárata* szerzője is felséges fához hasonlítja művét, ágakkal és lombokkal, virágokkal és gyümölcsökkel, amelyek azonban összességükben egyetlen egészet alkotnak. Az eposznak ezért egységnek kell lennie, részekből állva ugyan, de olyan részekből, melyek kerek és látható egységet alkotnak.

⁴ A tudomány istennője.

Mármost a *Rámájana* egyetlen cselekménye, ahogy azt Válmíki már verse kezdetén előrebocsátja, Rávana megsemmisítése, és a történet minden mozzanata ezt a célt szolgálja. Ezt az eszményt tartja Kamban is szem előtt. Amikor Tadaka, aki Visvamitra szentélyét indul kirabolni, elesik Ráma nyilától, a szerző szavai szerint úgy fest, akár Rávana földre zuhant győzelmi zászlaja, mintegy jövődjének előjele. Amikor Kaikéji meghódol és engedelmeskedik Manthara gonosz tanácsának, ezt azért teszi:

„Mert az ígéretnek most teljesülnie kellett,
Melyet Visnu tett az isteneknek, mert
Az Istenek varázslatukkal éltek, és a szentek
Elérték a nemes tett gyümölcsét, és a démonok
Bűnei serlege telt, s az asszony szíve kemény lett.
Hogyha világunk ma Ráma dicséretinek
Nektárcseppjeit issza, hát örömet ne köszönjön
Kaikéji királynő kegyetlen szívének.” (II. ii. 77, 78)

És amikor Rávana holtan fekszik a földön, Mandódari egyebek közt ezekkel a szavakkal siratja:

„Szítá tündéri bája, isteni
Tisztasága, Rávanám szenvedélye,
Surpanakha kegyvesztése s Ráma számkivetése,
Melyet a Királyok Királya parancsolt:
Mindez és ami ezen felül van, mind
Mi más, mint Indra nagy szigorúságának gyümölcse? ” (VI. xxxvi. 241)

Ahogy itt látjuk, a költő mind e különböző mozzanatra úgy hivatkozik, mint amely mind egyetlen célba visz: Rávana pusztulásához, mivel Indra csak Rávana megsemmisülése után juthat vissza mennyei királyságába.

Vizsgáljuk meg most a *Rámájana* bonyodalmának néhány részletét! Az Első Könyv elején Rávana legyőzését tervezik, és Visnu maga is megígéri, hogy Dasaratha fia gyanánt a földre száll, és legyőzi a ráksaszát, a démoni ellenfelet. Ettől a ponttól az olvasó figyelme Rámára, a legfőbb isten megtestesülésére (*avatára*) és tetteire irányul. Az Első Könyv Ráma hősi ifjúságáról, és Szítával kötött házasságáról, aki Laksmi istennő megtestesülése. Tadaka megölése, Ahalja esete, Rámának Szíta iránti szerelme, Ráma története síva íjával, melyet meghajlít és összetör, Ráma büszkesége és bűnhődése: oly események sora ez, melyek önmagukban is érdekesek, egyszersmind arra való, hogy az olvasó Ráma iránti figyelmét felcsigázzák. A sok epizód miatt, melyeket a forma szerint Visvamitra mesél Rámának vagy Satánanda mond el Dzsánakának, Dasaratha mithilai utazását, melyet Válmíki csak néhány slókában ábrázolt, Kamban körülményes gondossággal négy fejezetben festi meg, összesen mintegy háromszáz stanzában. Ez egy kicsit sok a jóból. Ám ezek a fejezetek (*patala*) az Első Könyvben még azelőtt fodulnak elő, hogy az eposz elérte volna tulajdon lendületét, ugyanakkor e könyv énekeinek négysorosai eszményi szépségűek.

A Második Könyvben, Kaikéjivel, Kausaljával és Laksmanával való kapcsolatában Ráma jelleme hatalmasan kiteljesedik. A történet is sebesen pereg. A szereplő hősök párbeszéde itt oly feszült-magasan szárnyal, hogy az olvasó felajzott idegei még az ezredik olvasáskor sem lankadnak el. E párbeszédés találkozások közén a költő halkabbra hangol, hogy olvasója levegőhöz jusson, mielőtt a következő feszes, izgalmas jelenethez ér. Az a mód, ahogy a szerző a Szitával való találkozás csúcspontját ábrázolja, utánozhatatlan, és nem lehet eléggé csodálni. Dasaratha küzdelme, tépelődése szerelme, valamint Ráma és az igazság szeretete közt, dühe Kaikéji ellen, majd a csalódottság ábrázolása, amikor a kocsihajtó Ráma nélkül tért vissza, az ellentét Ráma remélt megkoronázása és száműzetése között, Bhárata lemondása, Guha Ráma iránti ragaszkodásának rajza vagy Bhárata elleni (alaptalan) gyanújának és felháborodásának ábrázolása, aztán magasztos természetének felismerése, a versengő érzelmek játékának bemutatása a Bhárata és Ráma közti választásakor – nos, mindezek a Második Könyvet kimagasló mesterművé emelik.

A Harmadik Könyvben gyorsan múlik Ráma erdei száműzetésének első tizenhárom éve, de a költő nem mulasztja el, hogy emlékeztessen bennünket Ráma *avatárj*ának céljára. A tizennegyedik évben Surpanakha Ráma iránti szenvedélye feloldja a történet-füzérek sorozatát, melyek aztán Rávana halálával végződnek. A harc, melyben Ráma megsemmisíti a tizennégyezer démont, akik Surpanakha megbosszulására jönnek, ízelítőt ad a ragyogó csataképekről, melyekkel Kamban a *Csaták Könyvét* tölti. Rávanának Szitá iránti szenvedélyét ugyancsak különösen ábrázolja. A mi valósághitünk azt kívánná, hogy Rávana legalább egyszer lássa Szitát, mielőtt lelke égni kezd a vágytól, hogy bármi áron birtokolhassa. Tulszi Dász érezte ezt, és ezért úgy mutatja be Rávanát, mint Szitá egyik kérőjét a *szvajamvaránál*, azaz a párválasztásnál, apja udvarában. Rávana szenvedélyének szélsőséges, Kamban-i ábrázolása azonban – bármily gyarlónak tűnik is – nem céltalan; hisz csak ilyen vak szenvedély teszi megmagyarázhatóvá Rávana állhatatosságát abban, hogy Szitát a legsúlyosabb vereségek és csapások ellenére megtartsa. Kamban nagy gondtal és ügyességgel ábrázolja, hogyan fut Ráma az aranyszarvas után, és ugyanígy láttatja velünk Szitá végzetes makacsságát is, mellyel férje öccsét, Laksmanát Ráma után küldi. Rávana most egyedül találhatja Szitát kunyhójában. A költő mindent elkövet, hogy a legjobb pillanatra időzítse az álalakban érkező Rávana és Szitá párbeszédét, majd Rávana átváltozását, amikor álalakját levetve valódi képében jelenik meg. A Keselyűkirály harca hősi és megindító epizódja e könyvnek, eztán Rávana minden további akadály nélkül viszi el Szitát. Kamban rátermettségét bizonyítja azzal, hogy mindezt – Valmíkiellentétben – nem egy újabb, Rávana és Szitá közötti párbeszédben ábrázolja. Csak a következő könyvben írja le Rávana és a már fogoly Szitá első találkozását, s korábbi párbeszédekre csak egyetlen mondattal utal, melyet Rávana szájába ad:

„A napok múlnak egy a másik után,
s a szívesség, melyet irántam mutattál,
Mindössze ennyi.” (V. iv. 26)

Laksmana Adzsómukhival esett kalandja nem más mint Ráma és Surpanakha kalandjának megismétlése, és ennyiben felesleges, Kamban azonban arra használja fel, hogy emlékeztessen rá, Ráma milyen mélyen szereti Laksmanát. Viradha kezdte, a szörnyeteg Kabandha zárja Laksmanának és Rámának a démonokkal küszködő kalandjait

az *Erdők Könyvében*. Mindhárom eseményt ugyanaz a tündérmese-kör fogja körül mint Ulüsszesz kalandjait a Küklopszokkal és Kirkével az *Odüsszeiában*.

A Negyedik Könyv új szereplőkkel ismerteti meg bennünket a kiskindhai vánara (azaz: majom) népben. A költő a hős bosszúvágyának elsöprő erejét láttatja, ahogy Ráma halálra szánja Valit, mikor Hanumántól megtudja, hogy Vali megfosztotta Szugrívát feleségétől. Vali és Szugriva párharca, Vali eleste és vádja Ráma ellen, végül igazságos büntetésének elfogadása: mindez a költemény egyik legszebb epizódja. A Negyedik Könyv azzal végződik, hogy vánara vendégüket elküldi Szíta keresésére.

Az Ötödik Könyvben Hanumán, a majmok ura és Ráma kedvenc szolgája megtalálja Szítát. Rávana és Szítá szóváltása, Szíta kétségbeesése, Hanumán küldetése, melynek során Ráma üzenetét viszi a fogoly Szítához, és elhatározza, hogy hatalmához méltó jelet hagy Lanká szigetén, majd fogságba esése és szabadulása, a démonok-lakta Lanká felgyújtása, mely után e rengeteg, egymást váltó helyszín tölti be az Ötödik Könyvet, s mindegyikük elkerülhetetlen következetességgel folyik előzményéből.

A *Juddha Kanda*, vagyis a Csatak Könyve, legalább olyan hosszú, mint az *Iliász*. A színhely kezdetben a Hanumán által felégetett üszkös Lanká. A Ráksaszák Tanácsa kevésbé érdekfeszítő, mint az *Elvesztett Paradicsom* Második Könyvében leírt vita, de Hiranja története lenyűgöző. Vibhisana felidézi Rávanának a nagy félisten, Aszura esetét, aki büszkesége áldozata lett. Inti, nehogy hasonló sorsra jusson, inkább küldje vissza Szítát Rámának. Rávana természetesen nem fogadja meg tanácsát, és a háború kitör. Mindegyik csatakép egy-egy mestermű, és a küzdelmek leírásában, a seregnyi harci jelenet ábrázolásában aligha találni ismétlést. Homérosz legszebb csatajelenetei sem érnek fel Kamban képeivel. A *Juddha Kanda* azonban nem pusztán ütközetek leírása. A könyvben a legmélyebb pátosz váltakozik a nagylelkű hősiességgel, csalódás és remény, remény és csalódás fénye s árnyéka hullámszik hősök és hősnők felett; a borzalmas és a magasztos játszik velünk teljes nagyszerűségében. Rávana haláláig a történet minden lépésnél friss erőre kap, élénkségből nem veszít. A költő azonban nem áll meg Rávana halálánál, hanem Szítá dicsőségét akarja magasztalni s még inkább kitüntetni Bhárata bátorságát. Láthatjuk Szíta próbatételét, mely szinte szívzakasztó magasságba emeli érzéseinket. Bhárata lelkének érzékenysége magasztos elhatározásban mutatkozik meg előttünk: hogy vezekeljen anyja bűnében való képzelt részességéért – maga gyújtotta tűzbe veti magát. A költemény boldogan, Ráma koronázásával, s az örömteli hírral végződik, hogy az összes világok elégedetten és békében éltek ezután.

Íme, a történet minden ízében Válmíkit követi. De Kamban, ha a helyzeteket Válmíkitől vette is, teljesen egyéni módon dolgozza fel őket. A helyzetek bonyolításának módja, ahogy minden jelenetet csúcspontra hoz fel, az a képesség, ahogy egy cselekmény összes ízét érzékelteti, kétségtelenné teszi: Kamban mesterművet alkotott. A mozzanatok összekapcsolásában és egységbe olvasztásában ugyancsak nem mindennapi műgonddal járt el Kamban meséjének minden szakasza ismerős annak, ki Válmíkit ismeri. De ha átmegyünk Kamban teljes eposzán, önkéntelenül így kiáltunk fel: íme egy épület, mely Válmíkiével egyazon terv szerint, egyazon anyagból épült, és mégis szembeszökő, saját egyéniségű.

(Fordította: Endrődi Ágnes)

A szerző, Varaganéri Vénkatésza Szubramanja Ajjar (Aiyar) 1881-ben született, s csak tizenkét esztendőös, mikor felsőbb tanulmányaiba kezd, tizenhat évesen nyeri el a B. A. fokozatot. Tíz évvel később Angliába utazik, hol jogi képzettséget szerez, de a királyra nem hajlandó fölesküdni. Az elfogatás elől Franciaországba, majd a francia gyarmat Pondicherry-be menekül. Tíz évet tölt itt forradalmi és irodalmi tevékenységgel. Mint tucatnyi nyelv értője ír tamil nyelvű életrajzot Napóleonról, Garibaldiról, Mazziniról és Rana Pratap Szinghről és számos elbeszélést, melyeket később a *Mangajarkaraszijin Kadal* címen gyűjtöttek össze. Angolra átültette a kétezeralahány száz éves tamil közmondástárát, a *Kuralt*. Mikor 1917-ben Mahatma Gandhi Pondicherry-ben járt, Ajjar megkísérelte meggyőzni őt az erőszakos változtatás igazáról, de végül maga lett Gandhi erőszakot tagadó mozgalmának híve. Az 1920. évi közkegyelem idején Ajjar Madraszban tamil újságot szerkesztett. Két év múlva letartóztatták, a Bellary börtönben töltött kilenc hónap alatt írta a tamil Rámájánáról szóló könyvnyi tanulmányát, melyből itt két részletet közlünk (*Kamba Ramayana. A Study*. Bombay 1970²). Szabadulása után körutat tett Indiában, majd a Stermadévi Gurukul Ásram „remetelak” mellett telepedett le, s ott érte, 1925 nyarán, a korai halál, mikor vízbefuló lányát akarta kimenteni. Gandhi úgy emlékezett meg róla, mint „a nemzet nemes, őszinte és állhatatos szolgájáról”. A IX. századi tamil költő, Kamban, kit kortársai a Költészet Birodalmának Császára címre méltattak, és munkája, a tízezeröttszáz négysorosból álló tamil *Rámájana*, az ind eposz „vergiliusi” átköltése e börtönben született irodalomtörténeti munka hőse, melyben a szerző fordítás és eredeti viszonyának, s a régi mű mai relevanciájának kérdéseit feszegeti.



راهنمای کتاب

فهرست مندرجات

سال شانزدهم

۱۳۵۲

تهران - ۱۳۵۲

HAGYOMÁNY ÉS ÚJ

A modern perzsa irodalomról

Az arab invázió nyomán, az iszlám terjedésével a Közel-Keleten és Közép-Ázsiában kialakuló iszlám államokban olyan erős szimbiózis jött létre az arab nyelvvel és kultúrával, mely évszázadokon át tartotta hatalmát. Nem hasonlítható ez a kereszténységgel Európaszerte elterjedt latin helyzetére, annál sokkal erőteljesebb volt. Különösen vonatkozik ez Iránra, az iráni kultúrára és a perzsa irodalomra. Nem véletlen, hogy a perzsa „felvilágosodással” egyidejűleg a XIX. században megindult a harc az arab nyelv, az arabizmusok visszaszorítására, s a klasszikus perzsa költészet megőrzése mellett a szinte minden előzmény és hagyomány nélkül való modern perzsa próza kiművelésére. A nemzeti nyelv kimunkálásának, a perzsa nyelvújításnak lehetünk tanúi az utóbbi másfélszáz évben, valamint a modern perzsa irodalom születésének. Ez a szerteágazó küzdelem a fő jellemzője e korszak irodalmi életének, ez fogja egybe íróit, politikusai színe-javát, költőit, ha sokszor egymással szemben álló nézeteket képviselnek is.

Erre a korszakra esik a könyvnyomtatás általánossá válása. — Micsoda anakronizmus! Iránban, ahol ezer évvel ezelőtt már gazdag költészet virágzott, kiforrott, érett irodalmi nyelvvel, lásd Rudaki, Dakiki (A X. századból), Ferdouszi (940–1020), Omár Hajjám (1021–1122) költészetét, hogy csak a legnagyobbakat említsük, nos, Iránban a nyomtatás 1812-ben kezdődik, a Tabrizban felállított nyomdával, orosz gépekkel, Azerbajdzsán kormányzójának, Abbász Mirzának utasítására, (hiszen a kármeliták XVII. századi eszfaháni nyomdája, sajnos, folytatás nélkül maradt). 1837-ben jelenik meg az első „újság”, egy cím nélküli kormány havilap. 1851-ben nyílik meg a teheráni Dár ol-Fonun, az első európai mintára szervezett politechnikum, ahol európai tanárok vezetésével, európai vagy azokból fordított könyvekből oktatják a mintegy százötven diáknak az orvosi, mérnöki, természettudományi, hadtudományi, zenei ismereteket, valamint a francia nyelvet és irodalmat; első igazgatója Rezá Koli Hán Hedáját (1800–1871), maga is jeles irodalmár, az *Ékesszólók gyűjteménye* című költői antológia szerzője. Titkos társaságok alakulnak, köztük szabadkőműves páholy is 1857–58-ban olyan alapítóval, mint Mirzá Malkom Hán, a modern próza egyik előfutára. — Jellemző módon, az uralkodók ezt oly mértékben veszélyesnek ítélték, hogy például II. Sándor cár jegyzékben tiltakozott ellene Nászereddin sáhnál. — 1864-ben indul a táviró, mely szintén a kommunikációt segíti.

A „nyitást” a teljes keleti elzártságból jelzik a Kádzsár sáhok európai utazásai, Nászereddin sáh például többször is beutazza Európát Moszkvától Londonig. Bécsben is megfordul Ferenc Józsefnél.

Az említett események, az adminisztratív reformok csak jelzői annak a mélyreható átalakulásnak, mely a feudális perzsa társadalomban végbemegy, s az 1905–1911-es polgári demokratikus forradalomba, az alkotmányos mozgalomba torkollik. A reformisták, majd az alkotmányos mozgalom irányítója mindenütt az intelligencia (rousanfekrán), mely a felsőbb osztály liberális, művelt tagjaiból áll.

Azt a szándékot, hogy az arabizmusokkal és sallangokkal cifrázott perzsa irodalmi nyelv közelítsen az élőbeszédhez, s valóban perzsává váljék, különböző prózai alkotások sora jelzi. Ennek a prózának főbb műfajai az útinapló, a didaktikai próza, a történelmi regény, a színdarab. Az útinaplóhoz tartoznak Nászereddin sáh (uralk. 1848–1896) emlékiratai James Morier *Hádzsi Bábájának* perzsa változata (Calcutta 1905), az *Ibrahim bég utazásai*, Zejn ol-Ábadin Marágei (1837–1910) műve stb., a didaktikai művek közé az *Ahmad könyve*, Abdorrahman Abu Táleb, oroszosan Talebov (1855–1910) alkotása stb. A történelmi regény a dicső történelmi múltat hivatott felidézni, esetenként épp az arabok elleni küzdelmet, művelői Mohammad Báker Hoszrovi (*Samsz és Tográ* 1909 stb.), Szanatizáde Kermáni (*Hálóvetők, avagy Mazdak bosszuállói* 1921) és mások. Az első modern perzsa színdarabok az azerbajdzsáni Mirza Fathali Ahundov (1812–1878) perzsára fordított művei, a fordító neve Karadzsadági.

Az újságírással együtt új műfaj születik, a politikai esszé és kroki, melynek ki-magasló alakja a későbbi híres lexikográfus, Ali Akbar Dehhodá (1879–1956), a *Szur-e Eszráfil* (Az arkangyal harsonája, 1906–1907) c. újság hasábjain.

Az orosz–angol gyarmatosító törekvések, a külföldi tőke beáramlása, az áru-pénz-viszonyok fejlődése során létrejönnek a kapitalista termelés gócai, hogy hosszú időre, – mindmáig – együtt éljenek a rendkívül erős, szívós feudális viszonyokkal. A különböző olaj- és dohánykoncessziók komoly ellenállást váltanak ki.

Az 1905-ös orosz polgári demokratikus forradalom után nem sokkal Perzsiában is polgári forradalom kezdődik. 1906-ban Mozaffereddin sáh (uralk. 1896–1907) meghirdeti az alkotmányt, s összehívják az első parlamentet (madzslesz). Polgárháborúkkal, a perzsa kozák brigádok támadásával tarkított súlyos időszak következik, s az első világ-háború, melynek végeztével az időközben megerősödött Rezá hán 1925-ben sáhhá nyilvánítja magát, s a Kádzsárok uralmát felváltja Rezá sáh (1925–1941) uralma. Rezá sáh felveszi a Pahlavi nevet, így kezdődik véle a Pahlavi dinasztia.

Iránban (1935-ig hivatalos nevén Perzsiában) az írók újságok, folyóiratok köré tömörülnek. Nagy szerepet játszik a *Dáneskade* (A tudás háza, 1918–1919) c. folyóirat, melynek szerkesztője Mohammad Taki Bahár (1886–1951), a „költőkirály”. Ő képes arra, hogy a hagyományos költői formákat, a kaszidát, gazalt új, korszerű, sokszor politikai tartalommal töltsen meg. A folyóirat szoros kapcsolatban áll az Irodalmi Társasággal, melynek tagjai közt találhatjuk a költő Habib Jagmáit (1901–), a filológus irodalmár Szaid Nafiszit (1896–1966) és másokat.

Mikor a harmadik nemzetgyűlést 1914-ben összehívták, az ifjú perzsa intelligencia tagjai, írók, költők, nagyrészt elhagyják az országot, s a nemzetgyűlésben megszűnik a művelt középosztály vezető szerepe. A perzsa intelligencia központja Berlin lesz.

1916-ban Berlinben *Káve* címen perzsa irodalmi-politikai folyóirat alakul, mely 1922-ig jelent meg. Ez adott helyet a külföldön élő új írónemzedék alkotásainak. Erre az időszakra esik Nima Jusidzs (1895–1959) jelentkezése a költészetben *Mese* c. versével (1921), és Mohammad Ali Dzsamálzádéé (1892–95?) a prózában *Egyszer volt, hol nem*

volt c. novelláskötetével (1922). Ez az a vízváltó, amitől a modern perzsa irodalom megjelenését számítjuk, megbecsülve, természetesen, az előfutárokat.

Az *Egyszer volt, hol nem volt*tal indul útjára a novella, a kisregény, mely meghatározó műfaja lesz a modern perzsa irodalomnak, s az is marad, mind a mai napig. A kötet előszava a modern irodalom manifestuma, ebben Dzsamálzáde évekre meghatározza a kortársak feladatát. Korszaknyitó jelentősége miatt került a jelen válogatásba.

Az ímígyen útjára bocsátott széppróza közelít az élő nyelvhez, s az írók, ki-ki vérmérséklete szerint, igyekeznek megszabadulni az arab fordulatok, kifejezések tömegétől. Megjelennek a hétköznapi témái, a hétköznapi hősök, gyakran a kritikus helyzetben levő nők, vagyis a társadalmi gondok, és létrejön a társadalmi regény. Mosfek Kázemi (*Borzalmas Teherán* 1922, *Hervadt rózsá* 1929 stb.), Abbász Halili (*Az ember, Bosszú* 1925, *Keserves kor* 1931 stb.), Mohammad Hedzsázi (1900–) ennek legjelentősebb képviselői. Hedzsázi könnyes nőregényei (*Homá* 1927, *Paricsahr* 1929, *Zibá* 1931 stb.) bestsellerek lettek Iránban. Az európai hatás mindenütt szembeötlő, Szaid Nafiszi (1896–1966) *Farangisz* (1931) c. levélregénye például óhatatlanul Goethét idézi, az ifjú Werther keserveit.

A régi és az új, a hagyományok és újítások harca mozgósítja az írókat, költőket. S hogy az új útja mennyire rögzös, hogy mennyi nehézséggel, milyen elképesztő gáncsokkal kell megküzdenie, azt jól mutatják Bahárnak a modern prózáról írott sorai 1928-ból. (Ez a válogatás második darabja.)

A harmincas évek elején Teheránban egy kis irodalmi kruzsok alakul, a Négyek köre, vezető egyéniségük Szádek Hedájat (1903–1951) és Bozorg Alavi (1908–), tagjai még a költő Maszud Farzád (1906–), a filológus Modzstabá Minovi. Csatlakozik hozzájuk a dramaturg Nusin, a népmesegyűjtő Szobhi, és sokan mások.

Szádek Hedájat (az elődök közt említett Rezá Koli Hán Hedájat dédunokája) munkássága a modern perzsa irodalom csúcspontja. A mindenféle szellemi, lelki behatásokra túlságosan is fogékony, európai iskolákon nevelkedett, túlérzékeny lelkű fiatalember világirodalmi rangra emelte azt, amit Dzsamálzáde megkezdett, a novellát. Nem kellett neki nagy elődök, folytatni és beteljesíteni tudta mindazt, ami szinte el sem kezdődött, s egy csapásra bevonult a világirodalomba. Megteremtette a modern perzsa irodalmi nyelv alapjait. Klasszikusan formált novellái hosszú időkre például szolgálnak hazájában, karkai látásmódja a pszichológiai novellának Iránban egyedülálló s európa-szerzte ismert darabját alkotta meg a *Vak bagoly* (1937) képében. Alkotóművészete elképesztően gazdag, hat novelláskötete jelent meg (*Élő a sirban* 1930, *Három csepp vér* 1932, *Fények és árnyak* 1933, *Vau-vau úr* 1933, ezt Maszud Farzáddal, a Négyek egyik tagjával közösen írták, *A kóbor kutya* 1942, *Könnyelműség* 1944), egy társadalmi regénye (*Hádzsi aga* 1945), három drámája, kritikák, mesék, irodalmi, néprajzi, közép-perzsa szövegtanulmányok, fordít Csehovot, Sartre-t, de leggyakrabban Franz Kafkát.

Pedig nehéz időket élt át. Rezá sáh demokratikus ígéretekkal indult diktatúrája elfojtott minden demokratikus megmozdulást. Az ellentmondásosan fejlődő országban elnémult a sajtó, eltűntek a politikai pártok, nem volt helye marxista nézeteknek sem, épp ezért a doktor Eráni vezette csoportot 1937-ben letartóztatták. A letartóztatottak közt volt Bozorg Alavi is. Az ő bebörtönzésével megbomlott a progresszív írók egysége. Az országot egyre szorosabb szálak fűzik a náci Németországhoz, mind gazdasági, mind kulturális téren. A szellemi kapocs az „árja” kultúra.

A második világháború kitörésével, a Szovjetunió megtámadásával Irán fontossága is megnő, Németország szovjetellenes felvonulási területnek szánja. Ezt megelőzendő, 1941. augusztusában szovjet–angol csapatok szállják meg az országot. Röviddel ezután lemondják a sáhot, s helyébe a nemzetgyűlés fiát, Mohammad Rezá Pahlavit nyilvánította uralkodóvá, (aki 1979. elején az iszlám forradalom nyomására külföldre kényszerült). Ezt követően az országban erősödik a demokratikus mozgalom. Haladó szervezetek alakulnak, a Nemzeti Párt, a Szakszervezetek Szövetsége, Nőszövetség stb. 1942-ben megalakul Irán forradalmi pártja, a Tude (Tömeg). 1944-ben a Tude pártot nyolcan képviselik a madzsleszben, és 1946-ban három minisztere van a kabinetben. Erősödnek a szovjet–iráni kapcsolatok. 1945-ben Azerbajdzsánban és Kurdisztánban kikiáltják az autonóm köztársaságot, mely azonban alig kétévi háborúskodás után megbukik. 1949-ben merényletet követnek el a sáh ellen, s ezt követően betiltják a Tude pártot. 1951-ben a parlament mindkét háza elfogadja az olajipar államosítási törvényét, s az új miniszterelnök, Moszadek, államosította az Angol–Iráni Olajtársaságot. Moszadek kormányát államcsíny buktatja meg 1953-ben, s 1955-ben Irán tagja lesz a Bagdadi Paktumnak. A központi hatalom megszilárdulásával azután a sáh már igyekszik megnyirbálni a mohamedán papság hatalmát, fejleszteni a mezőgazdaságot és az ipart, 1962-től végrehajtják a földreformot. Nagy erőfeszítéseket tesznek az elmaradottság, köztük a szinte 99 százalékos analfabétizmus felszámolására. A fejlődés szembeötlő, de egyenetlen, s különösen napjainkban, nagy szerepet játszik benne Irán természeti kincse, az olaj és az erre éhes külföldi cégek.

A korai negyvenes évek fellendülő demokratizmusával egyidőben az irodalmi élet is ugyancsak megélénkül. 1941-ben jelentkezik újra könyvvel, immár Teheránban, a Svájcban élő Dzsamálzáde, — majd húszévi szünet után (*Bolondokháza* regény, 1941), s ezt újabb novellák, regények követik. 1942-ben jelenik meg Hedáját utolsó előtti novelláskötete, *A kóbor kutya*. 1943-ban Teheránban megalakítják az Iráni–Szovjet Kulturális Kapcsolatok Társaságát, s 1944-ben beindul sajtóorgánuma, a *Pejám-e nou* (Új hírnök) is. Virágkorát éli az orosz klasszikusok perzsa fordítása. — Az iráni irodalom ezzel testközelbe kerül a világirodalommal. — 1943-ban ugyancsak Teheránban megalakul a *Szohan* (*A szó*) c. irodalmi folyóirat. Főszerkesztője Parviz Nátel Hánlari napjainak ismert irodalmár-nyelvésze. Munkatársai közt van Hedáját, Alavi, Dzsamálzáde, Bahár, a haladó írókat tömöríti. A *Szohan* hasábjain az írók legjobbjai publikálnak. 1948-ig jelenik meg, megszűnése kapcsolatos a politikai viszonyok változásával. (Később újraéled.)

Ezzel együtt fellendül a sajtótevékenység, újságok, folyóiratok alakulnak.

A legnagyobb irodalmi esemény kétségkívül az első iráni írókongresszus 1946-ban, amit az Iráni–Szovjet Kulturális Kapcsolatok Társasága szervez. Ezen részt vesz Irán íróinak, költőinek apraja-nagyja, kezdve az első generációval (Dzsamálzáde, Bahár), folytatva a kortársakkal, s ott van már az újabb nemzedék is. A kongresszus hitet tett a klasszikus hagyományok mellett, ugyanakkor új stílus keresésére hívta fel az alkotókat, s az igazság, béke és szabadság nevében szólított harcra a fasizmus ellen, harcra Irán felvirágoztatásáért.

Hedájjal együtt indult, de ebben az időszakban teljesedett ki Bozorg Alavi alkotóművésze. Kettejük közül Alavi volt a harcos, aktív egyéniség, míg Hedáját a dekadencia megtestesítője, még halálában is. (1951-ben Párizsban öngyilkos lett.) Alavi első könyve a *Börönd* c. novelláskötet (1934). Böröndnaplói (*Ötvenhárman és Börtönjegyzetek* 1942) a memoár-irodalom jeles alkotásai. Nagyszerű műve az *A giláni* c. novella,

mely művészi építkezés, feszültségteremtés, a gondolati tartalom és társadalmi mondani-
való tekintetében egyaránt felülmúlja még az elismerten legnagyobb Hedájatot is. *A giláni*
1951-ben jelent meg *Levelek* c. kötetében. Ezért a novellagyűjteményért 1953-ban a Béke
Világtanács a nemzetközi békedíj aranyérmével tüntette ki Alavit. A Moszadek-kormány
bukásakor emigrációba vonult, az NDK-ban, Berlinben élt. (A legújabb értesülések szerint
az iszlám köztársaság kikiáltása után visszatért hazájába.) A modern perzsa irodalom tör-
ténétét feldolgozó műve kézikönyv jellegű, hézagpótló mű (*Geschichte und Entwicklung*
der modernen persischen Literatur 1964). Szépirodalmi munkássága mellett részt vett a
perzsa–német szótár munkálataiban, német nyelvű perzsa nyelvkönyv megírásában.

A negyvenes évek derekán már a harmadik nemzedék indul. Kiemelkedik közülük
Szádek Csubak (1916 –), aki új normákat szab a novellaírásnak, némiképp Hemingway
és Faulkner nyomán. *Bábszínház* c. novelláskötete (1945) már a beszélt nyelvet teszi meg
az írás alapjává, a kimunkált, gondos körmondatokat felváltják a heves, rövid, gyakran
tömondatok. Témája a legszélesebb néprétegekre kiterjed, hősei közt ott látjuk a társa-
dalom számkivetettjeit is, a modern nagyváros szélén meghúzódó nyomortanyák, koszos
kis bordélyházak lakóit, – első ízben a modern perzsa irodalomban. Pesszimizmus,
naturalista leírás jellemzi. (*A mutatványosmajom, kinek meghalt a gazdája* novellák,
1950, *Első nap a sírban*, novellák 1965, *Az utolsó lámpás* novellák 1966). *A tangesztáni* c.
regénye (1963) népies hangvételű.

Az 1945-ös esztendő több tehetséges író is szárnyrabocsát. 1945-ben *Zarándoklat*
címen novella jelent meg a *Szohan* hasábjain, mely íróját, Dzsalál Ál-e Ahmadot
(1920–1971) egyszerre ismertté tette. Az ifjú tanítót egyaránt érdeklik a gyors urba-
nizáció teremtette gondok és a falu élete, a vallási előítéletek és a konvenciók. Novellás-
kötetei (*Ünnepi látogatások* 1946, *Nyomorúságaink* 1947, *Szetár* 1948, *A felesleges*
asszony 1952, *A kaptárak története* 1954), kisregénye (*Az iskolamester* 1958) már
ötödik, hatodik kiadásukat érik napjainkban, s szerzőjük a legolvasottabb írók közé
tartozik hazájában. A már Hedájatnál megjelenő, folklór iránti érdeklődés nála módszeres
„falukutatással” válik, melyben szociológia, folklór, nyelvjárásgyűjtés egyaránt helyet kap.
(*Ourázán* 1954, *A Zahrá-járs tájtjai* 1958, *A Karg-sziget, az öböl árva gyöngye* 1960).

Az ötvenes években az „új költészet” is kivirágzik Ahmad Sámli (1925–) és
Náder Náderpur (1929–) költészetével. Különös dolog, a formák ezrével szabályozott
klasszikus perzsa költészet hazájában megjelenik a szabadvers is.

A legutóbbi évek színvonalban és számban is egyre gazdagodó irodalmi terméséből
három író művei kíváncznak kiemelésre.

Mohammad Ali Afgáni (1930–) *Áhu Hánom férje* c. társadalmi regénye 1966-ban
jelent meg, és nagy sikert aratott. Afgáni az iráni társadalmat ugyancsak érdeklő
problémát feszeget, a még ma is erős vallási, társadalmi konvenciókkal megkötött, és az
azokból szabadulni vágyó nő helyzetét boncolgatja.

Golámhoszein Száedi (1935–) szintén a fiatalok közül való, s Afgánival szinte egy
időben kezdett, ő a modern próza immár „hagyományos” műfajával, a novellával. (*Bajali*
gyászolók 1965, *Remegések és félelmek* 1968, ezt Ahmad Sámliának ajánlja.) Az orvos-
doktor Száedi ma sikeres színpadi szerző, s az ifjú iráni filmgyártás több forgatókönyvét
vitte filmre. (Leghíresebb közülük a *Tehén* 1971-ből.) Az Ál-e Ahmad-féle „falu-
kutatás” vonalába tartozik *Szélről megszállottak* c. gyűjteménye 1975-ből.

Ugyancsak ehhez az irányzathoz tartozott a kortárs próza egyik ifjan elhunyt, (máig tisztázatlan körülmények között, akárcsak Ále Ahmad) beteljesületlen tehetsége, Szamad Behrangi (1939–1968). A falusi tanító azerbajdzsán népmesék gyűjtésével és feldolgozásával kezdte irodalmi pályafutását, s ebből kiindulva lett a valóban irodalmi igényű modern gyermekirodalom megteremtője Iránban. A kortárs perzsa gyermekirodalom feladatait körvonalázó kis írása az itteni válogatás harmadik darabja.

A mai perzsa irodalmi élet számos folyóiratából, újságjai közül a három legrangosabbat kívánjuk kiemelni. Egyik az 1948-ban megszűnt *Szohan* (A szó), mely 1955-ben új életre kel, s részben folytatja a régi hagyományokat, helyet ad az új tehetségek írásainak. Később profilja jelentősen átalakul, s napjainkra inkább a kortárs világirodalom perzsa nyelvű szócsöve lett, bár szerkesztője ugyanaz a Parviz Nátel Hánlari, aki indulásakor is volt.

Az élő irodalom terjesztésében fontos feladatot lát el a már harminc esztendő *Jagmá* c. folyóirat, a költő Habib Jagmái (1901–) szerkesztésében.

Az iráni könyvtermés bibliográfiai folyóirata – s egyedülálló ebben a műfajban Iránban, – a *Ráhnemá-je ketáb* (Könyvszemle 1958-tól), szerkesztője a klasszikus irodalom és kéziratának kiváló ismerője, Iradzsz Afsár. A *Könyvszemle* kritikák, irodalmi tanulmányok fóruma is a könyvismertetésen kívül, s egyben irodalmi viták színtere. Ennek hasábjain jelent meg Behrangi kritikája is Abbász Jamini Sarif gyerekkenyéréről, melyben a gyerekirodalom imént említett feladatait vázolta.

Igen röviden összegezve az eddigieket, azt mondhatjuk, hogy az ezeréves költői hagyományokkal rendelkező perzsa irodalomnak ma a próza az erőssége. Legjobbjai, Hedáját, Alavi, Csubak, Behrangi stb. művei közül számos megjelent idegen nyelven, angolul, oroszul, franciául s némelyek magyarul is. Az itt közölt válogatás ennek az irodalomnak belső gondoljaiba nyújt bepillantást.

IRODALOM

Komiszszarov, D. Sz.: Ocserki szovremennoj perszidszkoj prozū. Moszkva, 1960.

Alavi, Bozorg: Geschichte und Entwicklung der modernen persischen Literatur. Berlin, 1964.

Kamshad, H.: Modern Persian prose literature. Cambridge, 1966.

Machalski, F.: La littérature de l'Iran contemporain. La poésie. Wrocław–Warszawa–Kraków, 1965–67.

Magyarul megjelent művek:

Alavi, Bozorg: A rózsák és csalogányok országa. Kossuth, 1958.

Hedáját, Szádek: A kóbor kutya. Ford. Bodrogligeti A. – Nagyvilág, 1958.

Hedáját, Szádek: Az élet vize. Novellák. Ford. Bodrogligeti A. Európa, 1959.

Alavi, Bozorg: Botrány. Novellák. Ford. Bodrogligeti A. Európa, 1961.

Hedáját, Szádek: Hádzi aga. Regény. Ford. Apor É. Európa, 1965.

Perzsa költők antológiája. Vál. *Képes G. és Simon R.* Az előszót és a jegyzeteket írta Simon R. Európa, 1968. (Bahár, Eski, Láhuti, Ferát, Hánlari, Nafiszi, Kár, Itimádzáde, Száje versei a modernnek közül.)

Mai perzsa elbeszélők. Vál. és az életrajzi jegyzeteket írta *Simon R.* Európa, 1973. (Dzsamálzáde, Hedáját, Alavi, Csubak, Szimin Dánesvar, T. Modarraszi, B. Mokaddam, Mir-Szádeki, R. Parvizi novelláit tartalmazza.)

Behrangi, Szamad: A kis fekete halacska. Ford. Apor É. – Keletkutatás, 1976/77.

Hedáját, Szádek: Karom. Ford. Oldal K. – Keletkutatás, 1976/77.

Hedáját, Szádek: Bábu a függöny mögött. Ford. Pressburger A. – Keletkutatás, 1979/77.

ELŐSZÓ AZ „EGYSZER VOLT, HOL NEM VOLT”-HOZ

„Mesébe foszlik, elaggott az Iszkander-regény,
új szóra nyisd ajakad, csak mi új, az ad reményt!”
(*Farrohi Szisztáni*¹)

A mai Irán az irodalom terén a világ országainak nagy részéhez képest elmaradott. Más országokban az irodalom egyedi vonásokra tett szert az idők folyamán, és éppen ennek az egyediségnek a jóvoltából a nemzet minden osztályát meghódította, és mindenkit – nőket, férfiakat, tehetőt és szegényt, az iskolás kisgyerektől az aggastyánig, rászoktatott az olvasásra: a nemzet szellemi haladásának előmozdítójává vált. De sajnos, a mi Iránunkban általában az irodalom pusztulását látják abban, ha valaki elhagyja a régi nagyok által járt utat; a világszerte ismert iráni politikai elnyomás is megmutatkozik az irodalomban, olyan értelemben, hogy az író, mikor tollat vesz a kezébe, figyelmét csak egy maroknyi tudós és irodalmár felé fordítja, a többiek pedig egyáltalán nem veszi számításba. Még azt a népes csoportot sem, akik tudnak írni-olvasni, és az egyszerű, áttekinthető szövegeket jól megérteneik. Így azonban az „irodalmi demokratizmusnak” még a környékét is elkerülik.

Nem kétséges, hogy ez a probléma különösen sajnálatos egy olyan országban, mint Irán, ahol a tömegek tudatlansága és műveletlensége akadályoz minden fajta fejlődést; akik részesültek a tudásból és ismeretekből, azok is igyekeznek az igazság felfedező útjára lépni, és folytonosan fáradoznak a lélek erejének és táplálékának megszerzésén. De azok az emberek, akik „tévlegőbbek a baromnál is”, ahogyan az arab mondás tartja, ha senki sem gondol rájuk, és nem osztja meg velük bánatukat senki, az idők végezetéig tudatlan-ságban, megaláztatásban és sötétségben fognak élni.

A legtöbb civilizált országban hasonló megfontolások hozták létre a kötelező általános oktatás alapjait, vagyis a tudás, a hatalom, a műveltség birtokosai maguk akarták, hogy az egyszerű nép is részesedjék a kultúra fokozataiból. Ha nem így lenne, és a tudósok azt hinnék, hogy végül a nép maga is eljut a tudás művészetéhez és hasznosításához, és igyekszik kiművelődni, tehát senkinek sem kell erre pazarolnia a drága idejét, Isten tudja, mikor jutna el az egyszerű ember ezekhez a gondolatokhoz. Ha ez az elképzelés megalapozott lenne, akkor most minden iráni tudna írni és olvasni, és ahelyett, hogy száz ember között alig akad egy, aki nem analfabéta, a nemzetnek legalább harmada vagy negyede iskolázott lenne. Holott mindannyian ismerünk olyan gazdag, kereskedő vagy nagybirtokos hazánkfíát, akinek, bár minden lehetősége megvolt, mégsem törekedett arra, hogy egy hónapot az írás-olvasás megtanulására szánjon, hogy legalább valamelyest megismerje a betűket.

¹ *Farrohi Szisztáni* (? – 1040–41): a gaznai Mahmud udvari költője, a kaszida mestere. Divánja mintegy kilencezer párverset tartalmaz. Hat verse magyarul: Perzsa költők antológiája, Európa, 1968.

Sajnos országunkban még az írók is távol vannak a néptől, mikor tollat ragadnak. Még mindig a bonyolult, érthetetlen stílust követik, pedig minden fejlett országban, ahol a haladás tudományát megszerezték, az egyszerű, közérthető, világos stílus győzött mások fölött; ezáltal ezeknek az országoknak a lakói általában iskolázottak. Még a bonyolultabb stílusok értékelésében is járatosabbak, hozzáértőbbek. Kedvelik az egyszerű stílust; az írók arra törekednek, hogy a kisemberek, az utca megszokott nyelvét közhasználatú kifejezések segítségével irodalmi köntösbe öltöztessék, és művészi fordulatokkal díszítve vessék papírra. Még a nagy tudósok is igyekeznek, hogy könyveiket és írásait minél egyszerűbb nyelven írják, sőt, sokan közülük elbeszélés formát választanak, hogy a tudományos igazságok megértését elősegítsék. Flammarion például, a híres francia csillagász, korunk egyik legismertebb tudósa, sok fontos csillagászati és matematikai problémát regény vagy novella formába öltöztetett. Ezeket a regényeket a legtöbb nyelvre lefordították, és most az egész világ hasznára válnak, mindenki hozzájuk férhet. Ha csak a magához hasonló tudósokhoz akar szólni, bizonyára kevesebb időt kell ezzel töltenie, de akkor hangját csak egy korlátozott számú, a csillagászatban jártas tudós hallotta volna meg; míg így szerte a világon elterjedt a híre, és ma milliók zengik dicséretét, akik nélküle a természet titkait nem ismerhették volna meg. Szemügyre véve a mai európai irodalmat, a regények nagy számát tekintve – melyek ma Európa irodalmának alapját képezik –, első pillantásra úgy tűnhet, hogy az európai irodalom hanyatlófélben van. Holott kétségkívül semmikor és sehol a világon az irodalom fejlődése nem ért el olyan fokot, mint ma Európában. Egy felületes pillantás az európai ember életére, akinek a könyv, akár a kés, villa, harisnya vagy zsebkendő napi szükségletté vált, elég ahhoz, hogy ezt a nézetet megerősítse. Mindennek az alapvető oka az, hogy az írás a regény és novella útjára tért.

A regénynek a fentiek mellett még egy nagy előnye van: valóságos iskola azok számára, akiknek a napi betevő falatért való munkájuk mellett nincs sem idejük, sem alkalmuk, hogy iskolába járjanak, megismerkedjenek a modern tudományokkal, és a naponta előbbre lépő szellemi vívmányokat elsajátítsák, akiknek nincs lehetőségük arra, hogy esténként elővegyenek egy tudományos vagy filozófiai művet, és így szerezzék meg maguknak a tudást. A regény pedig ékes nyelven, vonzó, szórakoztató formában – ami a szellemet felfrissíti és megörvendezteti, hasznos és szükséges ismereteket tanít a történelem, a tudomány, a filozófia és az erkölcs területéről. Ezenkívül a nemzet különböző rétegei, akik foglalkozásuk, kapcsolataik szerint a legkülönbözőbbek, s akik mit sem tudtak egymásról, egymás elképzeléseiről, életmódjáról, most hírt kapnak a másik felől, közelebb kerülnek egymáshoz. A városi ember például nem tudja, hogy faluhelyen hogy megy a menyasszony a vőlegény házába, s a falusi nem sejtí, mivel tölti napját a városi nő. Sőt, a városi szegény sem tudja, hogy ugyanabban a városban a gazdag birtokosnak mi dolga van, és fordítva, a gazdag sem ismeri a szűkölködők, saját szolgálinaik életét. Iránban még a nagyvárosok sem hallottak egymás fekvéséről, jellegzetességeiről, szokásairól. Kucsánban talán nem tudják, hogyan ünneplik meg Teheránban a korbán-ünnepet, és így tovább. A regény a nemzet különböző csoportjairól ad hírt, bemutatva egyiket a másiknak: a városit a falusinak, a segédet a kereskedőnek, a kurdot a beludzsnak, a kaskáit a giláninak, az ortodoxot a szufinak, a szufit a mazdahitűnek, a mazdahitűt a bábinak, a szeminaristát a régi sportok művelőjének, az állami tisztviselőt a bazári boltosnak; közelíti őket egymáshoz, csökkenti és felszámolja az ellentmondásokat, a fanatizmussal kevert hazugságok ezreit, ami a tudatlanságból, butaságból, az ismeretek

hiányából együttesen fakad. Azok számára, akik más országok, nemzetek társadalmi, kulturális helyzetéről akarnak hallani, és nem elégszenek meg a történeti könyvekkel, amik csak egy uralkodó vagy egy nép politikai és katonai életét ismertetik – azt is rosszul, nem kielégítő módon, – nem akad jobb és közvetlenebb út, mint a regényolvasás. Például a kurd, aki Kurdisztán hegyeinek legtetefén lakik, a regény segítségével sokat megtudhat Izland szigetlakóinak életkörülményeiről, szokásairól, mely a világ másik végén, az óceán kellős közepén fekszik. Valószínűleg egy iráni sem tette a lábát arra a vidékre, mégis megismerheti, s ugyanígy fordítva is.

Elmondhatjuk, hogy a regény a legjobb tükör arra, hogy megmutassuk egy-egy nép jellegzetes, sajátos vonásait, jó tulajdonságait. Az orosz nép megismerésére például távolról sincs olyan jó módszer, mint Tolsztoj és Dosztojevszkij regényei. Ha pedig egy idegen az irániakat akarja megismerni, legjobb, ha elolvassa Morier *Hádzsi Bábáját*² vagy Comte Gohineau *A turkomán háború*, ill. *Kanbar Ali* c. művét. Mivel az ember természet-től fogva szeret regényt olvasni, ezen az úton politikai és egyéb propagandát is terjeszteni lehet. Mert ha Algírnak van néhány jó írója, akiknek a könyvei híresek Európában és Amerikában, akár a lengyel Sienkiewicz regényei, most minden egyes művük egy hadsereggel, és ékes szólamok százával érne föl. A szeretet és az együttérzés az illető népet rokonszenvessé teszi, s a világ szolidaritása feléjük fordul.

De a regényírás legfontosabb szerepe az, hogy általa a nemzeti nyelv gazdagodik. Jelenjék bár meg könyv, színházi darab, levél vagy egyéb alakban, egyedül a regényforma képes egy nyelv egész sokszínű szókincsét, fordulatait, közmondásait, kifejezéseit, sajátos szó szerkezetait, tájszavait felhasználni – lévén célja az elbeszélő stílus. Valóságos múzeuma, hangtára egy nép különböző osztályai, rétegei beszédének. A régi klasszikus, tudományos és egyéb stílus nem láthatta el ezeket a feladatokat, mert ritkán használt saját jellegzetes szókincsétől eltérő szavakat, kifejezéseket. Alig fordult elő, hogy egy költő a gazal és a kaszida, a legkedveltebb iráni versformák szabályait félre tegye, és azon igyekezzék, hogy egy kaszidában a hagyományos jelzők és fordulatok nélkül írjon az újjéről vagy a vadászatról. Feltéve, hogy mégis megpróbálkozott vele, akkor is kénytelen volt a változatos kifejezések egy jelentős részéről lemondani, amelyek ellentétesek a versformával, vagy az ékesszólással. Ugyancsak a kifejezéseknek ez a korlátozott köre az oka, hogy a külföldiek, akik csak könyvekből és nyelvleckékből akarják megtanulni a perzsa nyelvet, – ami pedig nem nehéz, – egy idő múlva úgy beszélnek, hogy ha mi, perzsák meghalljuk, jót derülünk rajta. A törököknél, lám kötelezően tanítják az iskolában a perzsát. Egész sor szinonímát tudnak a *duszt*, *masuk* „kedves, szeretett” szóra, így jár, *deldár*, *dzsánán*, *delbar*, *negár* stb., de nem ismernek olyan fordulatokat, mint mondjuk „a kedves ámbraszin fürtjeivel megzavarja az ember fejét”, és „legyintése a vakmerő vetélytárs képére” kész „nyakleves”. E sorok írója maga is találkozott közülük egy híres irodalmárral, aki többezer sort tudott fejből iráni költők divánjaiból, és mégis, köznapi gondolatainkat kénytelenek voltunk franciául elmondani egymásnak, mert ő az én perzsámat nem értette jól, én meg az övét fogtam fel nehezen. A probléma oka nyilvánvaló: nincs a kezünkben olyan könyv, ami mai, közhasználatú perzsa nyelven íródott volna, és belőle tanítani lehetne. És írónk is jobbára tekintélyük megnyírbálá-

²James Morier: The Adventures of Hajji Baba of Ispahan, London, 1824. A korabeli Perzsiát bemutató könyv nagy népszerűségnek örvendett, 1905-ben Calcuttában jelent meg perzsa fordítása.

sának éreznék, ha tollukat próza írására használnák, s ha mégis erre vetemednek, akkor is képtelenek elszakadni Szádi *Rózsakertjétől*.³

Barbier de Maynard, a híres francia orientalista Mirza Fathali Ahundov⁴ színdarabjainak fordításában, az előszóban hiányolja az olyan könyvet, amit köznapi perzsa nyelven írtak, és ami a perzsául tanulni akaró európai diákok segítségére lehetne. Azt írja: „Csak a keletiektől kérhetjük, hogy mondjanak példákat saját, mindennapi nyelvükből, de sajnos ők maguk sem tudnak valami sokat. Aki ismeri az iszlám világának irodalmi szabályait és jellegét, az nem lepődik meg a köznyelvi prózának ilyen mérvű hanyatlásán. Az iszlám világában, ha valaki úgy akar írni, ahogyan beszél, ha olyan köznapi szavakat, szó szerkezeteket, stílust alkalmaz egy könyvben vagy levélben, mint beszélgetés közben, az hírneve megtépázásának, papok sértésének, piszkolódásának van kitéve, azt a stilisztika áruelőjének bélyegzik, s mindenképpen azon igyekeznek, hogy akadályozzák, eredménytelenné tegyék, kigúnyolják.”

Érdekes, hogy az elmúlt korszak alatt is voltak írók, így Haszanali Hán Amirnezám,⁵ Mirzá Abolkászem Káemmakám,⁶ vagy Mirzá Abdolvahháb Nasát⁷ és mások, akik műveikben az egyszerűséget követték, nem az elődöket utánozták, és köztisztelőben álltak. Ami írásaikból fennmaradt, azt többször kiadták, de irodalmárjaink mit sem hasznosítottak ezekből: félelmük, rettegésük nem szűnt meg.

Elmondtuk, hogy az elbeszélő próza a legalkalmasabb a szókincs ébrentartására. Ismeretes, hogy egyes nyelvi kifejezések, melyek egy bizonyos helyen elterjedtek, s világosan érthetők voltak, az idők folyamán kiszorulnak a nyelvből, és újak jönnek a

³ Szádi (1213–1292): sirázi költő, a klasszikus perzsa költészet kiemelkedő alakja. A *Rózsakert*et (Golesztán) 1258-ban írta, szülővárosában, egy évvel másik főműve, a *Gyümölcsöskert* (Busztán) után. Tanulságos történetek és versek gyűjteménye, mely hosszú ideig szolgál a klasszikus udvari költészet mintájául. Lírája csúcspontját a gazalokban érte el. Magyarul: *Rózsakert* válogatott művek, fordította Bodrogligeti András és Képes Géza, Európa, 1961.; Perzsa költők antológiája, Európa, 1968.

⁴ *Mirza Fathali Ahundov* vagy *Ahundzade* (1812–1878): azerbajdzsán író, költő, filozófus. Előbb a perzsa és arab, majd az orosz nyelvet és irodalmat tanulmányozza. 1850–55 között írja színdarabjait, melyek az elmaradottságot, a feudális maradványokat, a fanatizmust bíráló éles satírák, azerbajdzsáni török nyelven. 1874-ben jelennek meg perzsa fordításban Teheránban, ezek tekinthetők az első modern irodalmi alkotásoknak, melyek perzsául hozzáférhetőek. A perzsa fordító neve: Mirzá Dzsafer Karadzadagi. Az idézett francia kiadás: *Trois Comédies*, publ. avec un glossaire par C. Barbier de Meynard et S. Guyard, Paris 1886. „Kelet Molière-jének” nevezik, színdarabjai az egész közép-ázsiai irodalomra hatnak. Nyelvileg az egyszerű népies hangvételre törekszik. Gyűjteményes kiadása: Eserleri, 1938–51. Oroszul: *Filoszofszko-politiceszkie proizvedenija*, 1953.

⁵ *Haszanali Hán Amirnezám* (1821–1900): politikus, államférfi, literátor, Irán párizsi, londoni, isztanbuli nagykövete. Hosszú ideig élt Párizsban. Az egyszerű stílus úttörője. Kinyomtatja a *Kalila és Dimnát*. Prózai munkáinak gyűjteményes kiadása: Tabriz, 1907.

⁶ *Mirzá Abolkászem Faráháni, Káemmakám* (1779–1835): Mohammad sáh (Kádzsár-dinasztia) minisztere, stilisztá, irodalmár. Reformokat vezet be a hivatalos nyelvezetbe, világosabbá, egyszerűbbé teszi a hivatalos levelezés, adminisztráció nyelvét. Bár mai szemmel még sok a fölösleges díszítés stílusában, ő az első, aki a közvetlen kifejezésre törekszik. Versei és prózai művei 1863-ban jelentek meg először. (L. Bahár 9. jegyzet!)

⁷ *Mirzá Abdolvahháb Nasát Eszfaháni* (1761/62–1828/29): költő, irodalmár, politikus. Fathali sáh (Kádzsár-dinasztia) kincstárnoka. Irodalmi nézeteire a régi minták szem előtt tartása jellemző, mind a kaszida, mind a gazal írásánál, ahol Szádi és Háfez a mintaképei. Gyűjteményes kiadása: Teherán, 1866.

helyükre. A regény és elbeszélés a leggazdagabb kincsesára lehet a nyelvnek, mely a szótáraknál is jobb. A szótárakba ugyanis, bármilyen részletesek és alaposak is, a különböző helyi szóhasználatokat nem veszik fel, míg a regény épp ellenkezőleg, jogosan birkózhat meg ezzel a feladattal; ráadásul rengeteg olyan szó, kifejezés, fordulat, nyelvi jel van, ami egyáltalán nem kerül be a szótárakba, például a városszéli csöcselék körében általánosan használt szavak, vagy a lakosság különböző rétegeinek sajátos kifejezései. Ezek egészét lehetetlen szótárakban összegyűjteni. Egyes fordulatokat, kifejezéseket lehetetlen szótárakban megtalálni, például ha ma a perzsa anyanyelvűek azt hallják, hogy „légy óvatos Szaidalival”, rögtön tudják, hogy mi volt a beszélő szándéka. De mit kezdjen a Kámusz⁸ egy hasonló kifejezéssel?

Példa gyanánt összegyűjtöttem egy csokorra valót azokból a szavakból, melyek útszéli csavargók körében használatosak, s függelékként könyvem végéhez csatoltam. A franciák ezt a nyelvi réteget *argot*nak nevezik. Néhány híres költőjük verset, könyvet írt ezen a nyelven, mint François Villon vagy Jean Richépin, aki most a francia Akadémia tagja. Nyilvánvaló, hogy ezeknek a szavaknak szilárd, világos jelentésük van, legtöbbjük ugyanolyan közismert a perzsáknál, mint a kenyér vagy a víz. Valahol meg kell ezeket őrizni, hogy növelhessék a nyelvi tőkét, s feledésbe ne menjenek az idő múlásával, ne tűnjenek el. Használják fel az irodalmárok és tudósok is fokozatosan ezek színe-javát műveikben, hogy lassanként az irodalmi nyelv részévé váljanak, ahogy ez más országokban is megtörtént. Sokuknak nincs is szinonímája, mint *bámbul* – „csalás”, *dabbe dar ávordan* – „eltérés az adott szótól”, *hol* – „gügye” stb., azaz nincs azonos jelentésű másik szó, és az író vagy lemond eredeti mondanivalójáról, vagy ha ragaszkodik a szándékához, kénytelen ezeket a szavakat használni. Egyesek úgy vélik, hogy nem szabad olyan szavakat alkalmazni, amelyek a klasszikusoknál nem találhatók meg. Pedig ma már tudományosan bebizonyosodott, hogy az elképzelések, érzések, de még az ízlés is, mint minden a világon, fejlődnek; s mivel a szavak követik a szellemi javak, tárgyak létrejöttét, új eszmék, igazságok, érzések, új dolgok létrejöttével új szavaknak, kifejezéseknek is keletkezniük kell. Ha az író el akarja kerülni ezeket a szavakat, nyilvánvalóan szörnyű nehézségekbe ütközik. Magától értetődik, hogy ily módon a gondolat nem válik pallérozottá, a kifejezés pedig cikornyás, de üres frázis lesz. Ha elfordulunk az új szavaktól, és beérjük a régi kifejezésekkel, hogy a minduntalan előbukkanó új gondolatokat elmondjuk, úgy teszünk, mintha egy csecsemő ruháját próbálnánk egy deli, markos fiatalemberre húzni. Victor Hugo, a híres francia költő erről így beszél:

„Egy nyelvet sohasem lehet rögzíteni. Az emberi szellem mindig halad, vagy ha úgy tetszik, mindig mozgásban van, s vele együtt a nyelvek is. Ez a dolgok rendje. Hogyha változik a test, hogy ne változna vele az öltözet is? A XIX. századi francia nyelv nem lehet többé XVIII. századi, ahogy ez sem lehet többé XVII. századi, és a XVII. század nyelve sem lehet a XVI. századé. Montaigne nyelve már nem Rabelais-é, Pascal nyelve már nem Montaigne-é, Montesquieu nyelve nem Pascalé. Ez a négy nyelv önmagában véve csodálatos, mert eredeti. Minden korszaknak meg vannak a maga eszméi, kell, hogy saját szavaik is legyenek. A nyelvek olyanok, mint a tenger, szüntelenül hullámanak. Időnként elhagyják a gondolatvilág egyik partját, és egy másikat borítanak el. Mindaz, amit habjuk szárazon hagy, kiszárad és elhalványul a napon. Így hunynak ki a gondolatok is, így tűn-

⁸ Kámusz: a perzsa *Mohammad Firuzábádi* (? – 1414) arab szótárának címe.

nek el a szavak. Az emberi nyelv is olyan, mint minden a világon. Minden század valamit hoz, és visz belőle. Mit tehetünk? Ez törvényszerű. Hiábavaló tehát nyelvünk mozgékony arculatát egy adott formába merevíteni. Hiábavaló, ha az irodalmi Józsuék megálljt kiáltanak a nyelvnek; sem a nyelvek, sem a nap – nem állnak meg. Azon a napon, mikor megállapodnak – meghalnak.”⁹

Általában, egyes honfitársaink, akik véleményt mondtak erről a dologról, úgy képzeli, hogy a perzsa irodalom megreformálása egy irodalmárokból és tudósokból álló társaság létrehozásától függ, mely eldöntené, milyen reformokra van szüksége Irán irodalmi életének, miféle szavakat és kifejezéseket használhat az író, és melyeket nem. Ahogy az ország törvényhozó hatalmát a parlament tartja kézben, ugyanígy ez a társaság tartaná kezében az irodalmi hatalmat . . . Ennek az elképzelésnek az lehet az alapja, hogy az urak hallották, hogy Franciaországban létezik egy Akadémia nevű társaság, mely irodalmi dolgokkal foglalkozik. Úgy gondolták, hogy a francia irodalom fejlődését ennek az Akadémiának köszönheti, és egy ilyen társaságra Iránban is szükség van. Nem tagadjuk az ilyesféle társaságok hasznát, de azért tudni kell, hogy a francia Akadémia feladata csak a francia szótárak szerkesztése, és nincs egyéb hatalma. Ha szolgálatot tesz a francia irodalomnak, akkor az inkább a buzdításban, ösztönzésben áll. Sok erősen civilizált állam van, ahol fejlett az irodalom, pedig nincs olyan irodalmi testületük, mint a francia Akadémia. Ágámirzá Mohammad Ali Hán Zakáolmolk¹⁰ úr jól látta ezt a pontot, s 1915-ben a teheráni amerikai iskola 23. évzáróján tartott beszédében így foglalkozott a perzsa irodalommal:

„Egy másik furcsa elképzelés, ami néhány barátunktól származik, az, hogy a perzsa nyelv felfrissítéséhez tudományos és irodalmi társulatokat, más szóval akadémiát kell alapítani, hogy az új szavak körüli viták eldőljenek. Azt hiszik, hogy más országokban, ahol akadémiák, tudós és irodalmi társaságok vannak, azok ezt így csinálják. Nem tudják, hogy a stílusviták nem a társaságokra tartoznak, a szavakat a tudósok az írás során, saját ízlésük és a kor kívánalma szerint választják meg, s ha ez megfelelő szabályok szerint történt, akkor ezek a kifejezések kedveltek lesznek, elterjednek. A tudományos és irodalmi társaságok, amikor az irodalom korszerűsítésén dolgoznak, ezt más formában teszik; nagyrészt az a feladatuk, hogy ösztönözzék a tehetséges embereket, és megkönnyítsék a dolgukat.” (*Aszr-e dzsadi*, 1333 [1914–15], 35. szám.)

Ha más országok irodalmi fejlődését vizsgáljuk, meg kell látnunk, mi módon fejlesztették azok a maguk irodalmát, hogy Irán is ezt az utat követhesse. Könnyen megfigyelhető, hogy ma az iráni irodalom fejlődésének is az a legjobb útja. Abban az országban, mely irodalmának erejét és uralkodó voltát az évente vagy pár évenként, egy ünnep kapcsán vagy anélkül, egy klasszikus vagy középszerű költő egy-egy kaszidájának vagy gazaljának előadásával nyilvánítja ki, ott az irodalmárok és tudósok minél szélesebb területet fogjanak be tollukkal, s költészettől prózáig minden irodalmi műfajban munkál-

⁹ Victor Hugo: Cromwell. Előszó.

¹⁰ Mohammad Ali Forugi, Zakáolmolk (1878–1942): politikus, filozófus, irodalmár. A Teherán Egyetemen a politikai ismeretek tanára, majd vezetőségének tagja. Jó ismerője a francia nyelvnek és irodalomnak. Parlamenti képviselő, minisztériumi tisztviselő, majd miniszterelnök. Iránt képviseli a Népszövetségben. Művei között történelmi, fizikai, természettudományi könyvek, és a klasszikus perzsa irodalmi alkotások redakciói szerepelnek. (Ld. Bahár 10. jegyzet!)

kodjanak, de különösen az elbeszélő próza területén, mely ma a legtöbb országban az irodalom tükré. Újabb és újabb alkotásaikkal élesszék újjá megdermedt irodalmunkat, s a pangást buzdító szavak és lélekemelő gondolatok segítségével élénkítsék, és lássák el új ékességekkel. Az csak természetes, hogy ha a tudós írni kezd, jó ízlése fokozatosan, a szükséges szabályok és szokások betartásával, a nyelv szellemének megsértése nélkül, új kifejezéseket fog a nyelvbe oltani. A nyelv kimunkált és edzett lesz; s ahogy a fizikai edzés az ember ereibe új erőt önt, az irodalom ereibe is új vért fognak hozni, és lassacskán a mi irodalmunk is ragyogó, szép, s mint egykor régen, minden iráni büszkesége lesz.

Tekintve az elmondottakat, s a társadalmi ösztönzést, mely a tisztaszívű barátok, közülük is elsősorban az írás nagy mestere, a jelentős tudós, Mirzá Mohammad Hán Kazvini¹¹ részéről megnyilvánult, akinek irodalmi tanácsaiért örökre hálás leszek, a szerző elhatározta, hogy néhány novelláját és meséjét, mit az idők folyamán a maga gyönyörűségére, kedvtelésből írt, sajtó alá bocsátja és közzéteszi. Adja isten, hogy az ő hangja is olyan legyen, mint a sivatagi kakas kiáltása, mely fölveri az álmos karavánt, és íróinkat és tudósainkat ébressze rá a kor követelményeire. Ne engedjék ezután, hogy gondolataik legjava, mint a nap a sötét felhők között, mint az igazgyöngy a kagylóban, rejtve maradjon.

Remélem, hogy ezek a szerény novellák, minden gyatraságukkal együtt elnyerik majd a hozzáértők tetszését, és új utat nyitnak igazi íróink tehetséges írásművészete előtt. Fáradozásomért cserébe nem is kívánhatok szebb jutalmat.

Berlin, 1922.

(Fordította: Oldal Katalin)

Mohammad Ali Dzsamálzáde

Európai ember valószínűleg nem hinne a fülének, ha egy irodalmár szájából azt hallaná, hogy egy nemzet irodalmának legsúlyosabb gondja az, hogy az írók nem akarnak, vagy nem mernek elszakadni hétszáz évvel ezelőtt élt elődeik stílusától. Pedig ez a helyzet a századeleji Iránban. Jóllehet, a XI–XII. századi klasszikus perzsa nyelv nem olyan távoli a mai perzsának, mint nekünk mondjuk a *Halotti beszéd* nyelve, hisz a perzsa már a X. sz.-ban fejlett, kiforrott irodalmi nyelv volt, s azóta keveset változott. A probléma mégis súlyos. Bátorság és éleslátás kellett ennek felismeréséhez, s ez nem hiányzott Dzsamálzádeből.

Iszfahánban született, 1892. január 23-án. Apja az alkotmányos korszak híres szónoka, kinek beszédeit összegyűjtik, kiadják, s őt magát, mint a „perzsa Voltaire”-t emlegetik.

A fiú korán elkerül hazulról, Beirutban tanul, majd Franciaországban és Svájcban fejezi be tanulmányait, s jogászként végez. Az I. világháború alatt csatlakozik Berlinben egy nemzeti hazafiakból álló csoporthoz, és a távolból segíti az iráni függetlenségért, társadalmi fejlődésért indított küzdelmet, újságok és folyóiratok hasábjain megjelenő cikkeivel. Utazást is tervez a törzsi ellentétek elsimítására, de ezt a tervét nem tudja megvalósítani. 1916-ban megalakul Berlinben a *Káve* című

¹¹ *Mirzá Mohammad Hán Kazvini* (1877–1949): elismert irodalmár, író, filológus. Tanárként tűnik fel, kiemelkedik az arab nyelv és irodalom tanulmányozásában. Majd Londonban dolgozik, ahol megismerkedik a kor neves iranistáival pl. Edward Brownnal. Élete nagy részét Párizsban tölti, ahová klasszikus perzsa alkotások eredeti kéziratainak tanulmányozására utazik. Munkatársa Dehhodá. Az első világháború alatt Berlinben dolgozik, majd visszatér Párizsba s tovább folytatja tanulmányait és perzsa művek kiadását. Ismertek elbeszélései és emlékiratai.

folyóirat, melynek munkatársa lesz. A *Kávé* irodalmi-társadalmi-politikai újság, mely az iráni társadalom európaizálását, német mintára történő átalakítását tűzi ki célul. Itt indul Dzsamálzáde irodalmi pályafutása, itt jelennek meg első cikkei, és első könyve is, Irán gazdasági helyzetéről. 1921-ben közli a folyóirat első novelláját, *Mily édes a perzsa nyelv* címmel. Ez nemcsak Dzsamálzáde, hanem az egész modern perzsa irodalom első novellája. Egészséges humorral, élethű jellemábrázolással, remek megfigyelőképességgel vonultatja fel az iráni társadalom tipikus alakjait, az európaiaskodó fiatallembert, és a tudalékos, képmutató Korán-magyarázót. Éppen abban áll Dzsamálzáde korszakváltó jelentősége, hogy sikerre visz egy új, modern műfajt, egy olyan irodalomban, ahol a modern próza, szinte minden előzményével együtt, hiányzik. Amikor 1922-ben teljes kötet jelenik meg novelláiból *Egyszer volt, hol nem volt* címmel, már határozott írói célja van, melyet a kötet előszavában fejt ki: fel kell virágoztatni Iránban az elbeszélő prózát, mert ez az egyetlen módja annak, hogy az elmaradott, világtól elzárt iráni szépirodalmat megmentsék a teljes pusztulástól, európai szintre emeljék. Ennek az előszónak a fordítását találja az olvasó ebben a füzetben.

Dzsamálzáde érvelése nem mindig mentes az ellentmondásoktól, kissé talán túlbecsüli a regényt, mint egyetlen értékes műfajt, és lebecsüli a nyelvművelés más eszközeit; műfaji felosztása is kérdéses. De a lényegyet, az alapvető okokat, és a megoldáshoz vezető utat világosan és helyesen felismeri; korának lehetőségeit alaposan mérlegelve a legfontosabb pontokra tapint rá.

Amikor 1922-ben a *Kávé* pénzügyi nehézségek miatt megszűnik, Dzsamálzáde a berlini iráni nagykövetségen dolgozik. Közel 20 évig nem jelentet meg újabb kötetet, csak kisebb munkákat, cikkeket közöl folyóiratokban, például az *Elm o honar* (Tudomány és művészet) címűben. 1931-től Svájcban él, ahol a Nemzetközi Munkaügyi Hivatalban dolgozik. Hazájába is ellátogat, de az iráni kormány meghívását a munkaügyi miniszteri posztra nem fogadja el. A 40-es évek elején kezd újra novellákat írni, rengeteg cikket és elbeszélést küld az 1943. óta. Teheránban megjelenő *Szohan* (A szó) című folyóiratnak. Részt vesz 1946-ban az iráni írók és költők első kongresszusán, és az irodalom népszerűsítéséért emeli fel szavát: folytatni kell a nagyhírű irodalmi hagyományokat, de új stílust kell kialakítani, a modern életet kell bemutatni, a népnek kell írni. 1941-ben jelenik meg regénye a *Bolondokháza*, ezt követi több novella, kisregény, köztük 1945-ben a remek *Koltasan diván*, majd újabb novelláskötetek, egészen napjainkig. Mindent megtesz azért, hogy Iránt megismertesse az európai irodalommal, nagy gonddal fordít perzsára, köztük Ibsent, Molièret, Schillert. Svájci otthonában gazdag könyvtárat gyűjt, amit most, élete alkonyán, a Teherán Egyetem könyvtárának ajándékozott, – az első rész már meg is érkezett Teheránba. Szépirodalmi tevékenysége mellett irodalmi tanulmányok, és egy perzsa köznyelvi szótár fémjelzik működését.

Leginkább a középosztály érdekli. Visszatérő motívum novelláiban az Európában nevelkedett ifjú, aki hazatérve nem tud beleilleszkedni Irán életébe, vagy az idealista, becsületes polgár, aki elbukik a korrupt, becstelen szélhámosok és az előítéletek, fanatizmus elleni harcban. Késői műveiben misztikus, vallási témák dominálnak, ekkor stílusa tömörsége, nyelvezete egyszerűsége is csökken.

Főbb művei:

Egyszer volt, hol nem volt, Berlin, 1922. (novellák)

Bolondokháza, Teherán, 1941. (regény)

Hoszein Ali bácsi, Teherán, 1942. (novellák)

Koltasan diván, Teherán, 1945. (kisregény)

A csatorna története, Teherán, 1947. (kisregény)

A sirázi Maszume, Teherán, 1954. (novella)

Egyik tizenkilenc, másik egy híján húsz, Teherán, 1955–56. (regény)

Mestermű, Teherán, 1957–58. (novellák)

Ilyen-olyan, Teherán, 1965, (novellák) stb.

Magyarul: Mai perzsa elbeszélők, Európa, 1973.

Oldal Katalin

A PERZSA PRÓZÁRÓL

Folyóiratok, újságok hasábjain, tanulmányokban egy ideje különféle nézetek terjedtek el a perzsa prózával kapcsolatban, annak jellegéről, az írás feltételeiről, a szavak megválasztásáról, szövszerkezetekről, stilisztikáról stb., melyek utózőngéi helyenként még ma is fellelhetők.

Hogy én se legyek dolgom végezetlen, hogy első ízben figyelmet szenteljek ennek a végeláthatatlan vitának, – mely alaposan befészkelte magát az újoncok gondolataiba, teret hódítva az arab alaktantól, – először is vázolnom kell éles elméjű kritikusaink előtt a magam véleményét a régi és a modern perzsa prózáról, azok értékéről.

Nem én vagyok az egyetlen, aki úgy véli, hogy Iránban az iszlám megjelenése óta a prózának, – ellentétben a költészettel, – nem volt, és máig sincs tényleges-valóságos bázisa; ellenkezőleg, külföldi kutatók: ezt vallják mind, akik csak ismerik a perzsa irodalmat, s összevetve az arabbal, érdemben meg tudják azt ítélni.

Igen, bármilyen erőteljesek Iránban a perzsa költészet alapjai, bármennyi igyekezettel csiszolták, díszítették azt egészében és részleteiben, ezzel szemben a perzsa próza ahogy ma idegenül hat, ugyanúgy az első naptól kezdve idegen volt, tártalan, megfélemlítette az arab próza.

Az arab uralmak idején, mind az Omajjádok, mind az Abbászidák alatt, tekintve a gondolati szabadságot és a politikai pártok szabadságát, ahogy a verselést uralkodók és pártok politikai előrehaladásuk eszközének tekintették, az ékesszólás, a fejedelmi utasítások és a hivatalos levelek kiadása még sokkal inkább a politikai siker egyik legfőbb tényezőjének, nagy és tényleges alapjának számított. Így a szónoklattan terjedése, a hivatalos utasítások és levelek kiadása révén ez a rész, [vagyis az arab próza] az elsődleges a költészettel szemben, ez áll a figyelem első számú központjában, gyorsabban nő és terebélyesedik.

De túl ezen az említett igen lényeges bázison, az is végtelen nagy szolgálatot tett az arab prózának, hogy elterjedt a perzsa, görög, indiai, szír művek átültetése arab nyelvre, – ami egyébként az arab kultúra alapját képezi. A fordítások terjedése újabb szavak, kifejezések, új jelentések áradatát vonta be a nyelvbe, s ez oda vezetett, hogy az arab próza egyszer csak utánozhatatlanul élenjáró prózává lépett elő a világon.

De a változó, időről időre kialakult perzsa és török rendszerek alatt, így a Horászán, Fársz, Irak, Tabarisztán vagy Azerbajdzsán területén hatalomra került helyi, törzsi uralkodók idejében, a próza nem virágzott ily mértékben.

Mert ezek az uralmak szerkezetileg nem álltak tényleges erkölcsi és társadalmi alapokon, szintén az iszlám elveire és az arab kalifátus központjára támaszkodtak, és saját uralkodási szférájukban nem volt oly mértékben szükségük a politikai propagandára, mint

a kalifának; ezen túlmenően, ezeknek a területeknek a népei, Fársztól a török és arab részekig, nem rendelkeztek olyan gondolati és politikai szabadsággal, mint amivel a környező pártok viseltettek a kalifátus központja irányában, s az uralom valódi önkényé fajult. Egyrészt, mert az említett [helyi dinasztiák] a kalifátus központjára támaszkodtak, másrészt, mert a régi társadalmi szokások az iszlám előttről való örökségben gyökereztek, a helyi uralkodónak a maga területén nem volt szüksége politikai és társadalmi propagandára, a népet pedig elzárták a politikai beavatkozás elől és a társadalmi szabadság-jogoktól.

Ezért azután elégségesnek bizonyult az a politikai propaganda, amely a perzsa nyelvű uralmak idejében a költészet és a költők által öltött testet, és nem okozott többé gondot hitszónokoknak és nemzeti íróknak, nem volt szükség perzsa nyelvű hivatalos levelek, könyvek, utasítások kibocsátására. De ha időnként mégis szükség támadt az ilyesfajta utasításokra, levelekre, könyvekre avagy szónoklatra, akkor az arabot mintázták, s tekintettel az arab próza erejére és uralkodó voltára, igyekeztek kiküszöbölni a perzsa nyelvet; a hivatalos levelezés és az államtanács is nagyrészt arabul folyt.

Nem tagadjuk, egyes Számánida és Gaznavida uralkodók jóvoltából értékes fordítások és alkotások születtek perzsa nyelven. Ezt a munkát képzett írnokok és literátorok is folytatták, akik nem szorulnak magasztalásra, s a perzsa prózát eljuttatták bizonyos szintre.

De micsoda arányok lehettek e próza, — mely mégis csak gyenge fordítása és éretlen utánzása az arabnak, — és a dari, vagyis korai újperzsa költészet között, melynek gyökerei szilárd és hatalmas alapokhoz kötődtek, mely napról napra terebélyesedve hatalmasok és uralkodók, vezetők és néptömegek megkülönböztetett érdeklődésének tárgyát képezte, mely népi bölcsességünk és ízlésünk egyedüli mutatója!

Ahogy a költészet felfelé ívelt a perzsa irodalomban, ahogy érvényre jutott benne a különleges élvezet, a megfontoltság, a csiszolt kifejezés, s ez mind-mind az iráni költők és művészetkedvelők éleslátásának és találegonyságának eredménye, a próza épp ellenkezőleg, egyre mélyebbre hanyatlott. Egy-két évszázad alatt az az erjedés és pezsgés is megszűnt a prózában, ami kezdetben még munkálkodott, az a csekély szépség is kiveszett belőle, ami a régi mesterségekből még fennmaradt a IX.—X. században; az arab próza szemérmetlen utánzása odáig vezetett, hogy a perzsa szellem is lezüllött benne, és az arab módszer is meghíványult.

Azok a perzsa szavak, kifejezések, szószervezetek, melyek a dariból és a régi középperzsából megmaradtak, egymás után kiszorultak a prózából, s helyüket arab szavak, kifejezések és szervezetek vették át. Olyannyira, hogy ha a régi dari verselés nem lett volna, a perzsa—dari szavak, közmondások, kifejezések nagy része, mely a költészet révén maradt ránk, mint apáink javainak maradéka, napjainkra a feledés homályába merült volna, s mint a középperzsa és ázeri nyelv esetében, ma ezek megértéséhez is tanulmányokra, hosszas kutatásra lenne szükség.

Mit is mond manapság a klasszikus rend, mely kihegyezett tollal támadja a kortárs prózát?

Vajon megerősítenék azt, hogy a világmindenségben hátrafelé is lehet fejlődni, és tagadnák, hogy a mai élet mezején minden hatalom az íráson és a beszéden alapul, hogy többé nem lehet a befagyott klasszikus stílus korlátolt zugában elhantolni tollat, gondolatot? !

Napjainkban maguk az arabok is zsákutcába kerültek az írásmód tekintetében, a nyelvnek azzal a széles skálájával, lekszikális gazdagságával, egész irodalmi fegyvertárával egyetemben, s mind azon álmétkodnak, mit is kellene tenni és miféle megoldást találhatnának a napról napra növekvő jelenlegi igényekkel szemben az érzelmek, gondolatok kifejezésére, a vágyak és elképzelések közlésére, melyek dúsan és koncentráltan tenyésznek a lélekben. Új érvek, tárgyak, tudományágak, életformák létrejöttével le is kell azokat írni, beszélni kell róluk, be kell őket mutatni.

Hát a klasszikus Ibn Muqaffa,¹ Mohammad bin Dzsarir,² Abul Faradz,³ Ibn Aszír⁴ vézna epigonjai a perzsa prózában, – mely érzésünk és a vizsgálatok tanúsága szerint az arab próza silány fordítása és hitvány mása, – miképpen bátorzkodhattak mindenkit eltiltani az írás szabad mélységeitől avagy az európai módszerek követésétől, ami épp az útvesztőben elvezethet egy útjelzőhöz, ahhoz, hogy belépjünk egy szélesebb mederbe? ! Hogy mernek mindenkit lehúzni egy befagyott tengerbe, s épp a klasszikus stílus korhadt kötelékeivel? Mikor Belamitól⁵ Bejhakiig,⁶ Naszrolla Monsitól⁷ Abdolla Vasszáfig,⁸ sőt, Káemmakámtól⁹ Zakáolmolkig¹⁰ nincs senki, aki elégséges és követhető lenne a mai élet számára? !

¹ *Ibn al-Muqaffa* (720–757): az arab széppróza első kimagasló egyénisége. Előkelő perzsa család fia, a család az anti-omajjád Abbászida frakcióval szimpatizált. Középpersza nyelvről arabra fordítja a *Kalila és Dimnát*, mely az arabon át kerül be az európai és keleti irodalmakba és a *Hvatáj-námakot*, egy pre-izlám perzsa királykrónikát. Ez utóbbi fordítás szolgált alapul Ferdouszinak a *Sáhnáme* (Királyok Könyve) megalkotásához.

² *Abu Dzsafar Mohammad bin Dzsarir Tabari* (838/39 – 923): a mohamedán történetírás atyja. Perzsa származású bagdadi arab történetíró. Főműve 15 kötetes világtörténete, *A próféták és királyok története*, melyben az egész addigi arab irodalom szintézisét adja, 915-ig.

³ *Abul Faradz al-Iszfaháni* (897–967): arab író, életrajzíró. Iszfahánban született, előkelő arab családban. Főműve: *Az énekek könyve* a VI–IX. századi arab költészet és próza antológiája. Életrajzi művében Mohamed nagybátyja, Abu Tálib életével foglalkozik, ez a siita történelem és teológia, s egyben a korai iszlám forrása.

⁴ *Ibn al-Aszír* (1160–1233): arab történetíró. Főműve: *A tökéletes* című világtörténete, mely időben a világ teremtésétől a maga koráig terjed.

⁵ *Abu Ali Mohammad Balami*: a Számánidák vezire Közép-Ázsiában a X. században. Perzsára fordította a Tabari-krónika egy rövidebb változatát.

⁶ *Abul Fazl Mohammad Bejhaki* (996–1077): perzsa történetíró Közép-Ázsiában. Több Gaznavida-dinasztiabeli szultán vezírje, így Mahmudtól (999–1030) Farrohzádig (1053–1059). Harminc kötetre tervezte a Gaznavidák történetét, ebből *Maszud története* létezik, mely az 1030-tól 1042-ig terjedő időszakot öleli fel.

⁷ *Abul Maáli Naszrolla, Monsi* (meghalt a XII. század második felében): a gaznai udvar egyik írnoke („Monsi”). Ibn al-Muqaffa arab nyelvű *Kalila és Dimnáját* fordítja perzsára 1143–45 táján, mely a perzsa próza egyik mesterműve lett.

⁸ *Abdolla Vasszáf al-Hazrat* (1264? –1329/30): Hülegü és Oldzsajtü udvari történetírója. Történeti munkája, a *Vasszáf története, avagy a tartományok felosztása és az időszakok eltörlése* a teljesen elarabosodott „perzsa” próza elrettentő példája.

⁹ *Mirzá Abolkászem Faráhání, Káemmakám* (1779–1835): politikus-író, Fathali sáh majd Mohammad sáh (Kádzsár-dinasztia) minisztere, miniszterelnök, Azerbajdzsán helytartója. Ellenzi a perzsa háborút. Megreformálja a hivatalos nyelvet, az udvari kancellária, a hivatalos levelezés nyelvét. Véle kezdődik az új prózai stílus: egyszerű, világos, logikus kifejezésre törekszik. Verseit s prózai munkáit, levelezését Teheránban adják ki 1863-ban, litográf kiadásban. (Ld. még Dzsamálzáde 6. jegyzet!)

¹⁰ *Mohammad Ali Forugi, Zakáolmolk* (1878–1942): politikus, filozófus, irodalmár. A Teherán Egyetem tanára, s vezetőségének tagja. Miniszterelnök, Irán képviselője a Népszövetségben. A perzsa klasszikusok avatott és lelkes kiadója. (Ld. még Dzsamálzáde 10. jegyzet!)

Elismerjük, hogy az alkotmányosság óta megváltoztak a perzsa próza irányelvei. Egy időre rákaptak az oszmán–török fordítók, majd pedig az európai fordítások utánzására, s ezt ki-ki kénye-kedvére művelte.

De azt is látni kell, hogy miért kezdődött ez a fejvesztett rohangálás, és hogy tapasztalt, klasszikus műveltségű íróink miért nem nyergelik meg a maguk szép szellőlábú paripáit, mik ott állnak tartalékban, s miért nem üzik őket izzadásig a göcsörtös pónik és rosszjárású, csökönyös öszvérek után?

Mert a szükség, – méghozzá ugyanaz az egyre növekvő szükség, mely az erős puha kecskebőr-lábbelit a rövidéletű és durva európai fűzőscipőre cserélte, – kiáltotta oda az alkotmányos korszak íróinak, hogy a forradalmi élet számára egy belső, lelki forradalomra van szükség, s a belső forradalomnak pedig az kell, hogy ami van, az újjászülessék, ami csak létezik, tökéletesedjék.

A fejlődés-elmélet, mely Görögországban a tudomány elterjedésének kezdeteitől fogva felkeltette a tudósok érdeklődését, korunkban csak még inkább azok figyelmének, kutatásának és vitáinak tárgya lett, és Lamarcktól Darwinig ezer meg ezer könyv íródott és íródik e tárgyban. A fejlődés-elmélet bizonyítja számunkra, hogy a világmindenség lényei szakadatlanul a „létért való kemény küzdelem” martalékai voltak, és az embertől az élettelen tárgyig, a társadalmi testületektől a szavakig és az írásokig minden a nagy kormányzó, a „fejlődés” hatására változtatja-alakítja formáját, részben kihal, részben tökéletesedik.

Nem tagadjuk, némely szó és kifejezés, némely morfológiai és szintaktikai szerkezet nem irtható ki egy nyelvből, és feltétlenül követendő. Ugyanakkor azt is el kell ismernünk, hogy időnként ugyanezek a szavak és kifejezések a hosszú idő, és a nép társadalmi életében adódó változások révén fokozatosan elvesztik eredeti jelentésüket, és vagy megváltozik a használatuk, vagy egyáltalán használhatatlanná válnak az általuk hordozott jelentéstartalom tárgyi valóságának eltűnése, kiveszése folytán.

A *mellett* szó például ma „(ember)tömeg”-et vagy „egy ország, állam lakóinak összesség”-ét jelenti, s ha a *Kámuszban*¹¹ megnézzük, onnét ugyan nem érthető ez a jelentés, mert ott az látható, hogy a *mellett* jelentése „vallás, hit” (*din*) és „iszlámjog” (*sariat*).

Vagy vegyük például a *hadisz* szót. Ez ma Iránban olyan „kifejezés”-t (*ebárat*) vagy „mondás”-t (*kalám*) jelent, mely a Próféta-ról szól, s hagyományozók adják tovább. De hiába fordulunk a *Kámusz*hoz, vagy az irániak hét-nyolcszáz évvel ezelőtti szókincséhez, mert ott más, sokkal általánosabb jelentésben szerepel, úgy mint „beszélgetés” (*szohbat*) és „legenda” (*kessze*).

Akárcsak a *hádzse* szó, mely a [régi] perzsa szótárakban „az ország második Emberét [a vezírt]” jelölte, napjainkban az „udvari hárem kasztráltjait” jelöli, – hogy miért, annak kifejtése nem képezi vitánk tárgyát. Vagy a *mehtar* szó régen „nagyobb”-at jelentett, és ma nevével épp ellenkezőleg alacsonyrendű, „lovász” (*pászbán-e aszb*) jelentést vett fel.

Ha az iszlám előtti perzsa mondatszerkezetekhez fordulunk, azt látjuk, hogy a mondatok el vannak választva egymástól, akárcsak ma Európában, és minden mondat végén ott a mondat-vég jele, – amit ma pontnak nevezünk. Az iszlám elején még, mind a

¹¹ *Kámusz*: a perzsa *Mohammad Firuzábádi* (? – 1414) arab szótára.

perzsában, mind az arabban, bizonyos mértékig betartották ezt a szabályt, később azonban apránként kiment a gyakorlatból, és hosszan, tagolatlanul írták egymás után a mondatokat. Az alkotmányos korszak után pedig, nyugati minta nyomán, elemezni kezdték a mondatokat, s meghatározták a központosítás jeleit, – ezt nevezik az európaiak puntuációnak. Egy szokás tehát egyik nap kimegy a használatból, másnap viszont divatba jön.

A fejlődés-kérdés hívei bizonyosra veszik, hogy ha egy népben gyorsabban és erőteljesebben érvényesül az evolúció tisztelete, az fejlődőképességének jele, és minél inkább létezzék a szilárdság kultusza, – akár a viselkedési normák, akár a szókincs, irodalom vagy éppen a képzőművészet tekintetében, – az a nép merevségének, mozgása lassú voltának bizonyítéka.

Elismerjük, hogy a helytelen nevelés és az igazi gyámolítás hiánya oka lehet annak, hogy egy nép esetleg szenvedélyességből mindent feladjon, amiye csak van, lett légyen az jó, jobb, vagy akár közepes, és – a morfológia mintájára – valami új után szaladjon, ami talán nem is illik hozzá, és nem áll összhangban életével, szükségleteivel, vagyis eben gubát cserél, ahogy a mondás tartja.

A perzsa költészetben és prózában egy ilyen „járvány” terjedt el, ahogy az ma a zenében is terjedőben van. Vagy akár a festészetben, a Szafavidák végnapjai óta: az európai kép és könyv, az európai festmény elkerült Indiába és Iránba, majd pestismód terjedt, s igazság szerint úgy mért csapást ezek kifinomult, művészi festészetére, hogy ezer meg ezer évig sajnálhatjuk.

De egyetlen ilyen eset sem jogosíthatja fel az iráni „klasszikus próza” híveit arra, hogy ily mértékben zajongjanak és körbetámadják az új prózát, mely a maga fejlődésének útját járja, s annak előírásai szerint gyors léptekkel halad előre.

Mindenesetre látható, hogy Iránban a gondolkodó csoportok két szélsőséges irányba tartanak, s kevesebben törnek az igazságra, mely mindig is a dolgok középtáján helyezkedik el.

Ami a vitás kérdéseket illeti, egyesek meg vannak győződve arról, hogy a mondat-szerkezetekben, a szókapcsolatokban, a célok értelmezésében és megvalósításában teljes egészében az európaiakat kell követnünk. Mások azt mondják, hogy az írás módjában, a beszéd, a szavak, a célok megvalósításában éppen hogy a régi próza stílusához kell kapcsolódnunk, – mely az arab próza pontos fordítása, olyan egészében arab fordulatokkal, mint *hija házihi* [„ő, nő”], *kazá fil-aszl* [„hasonlóan az eredetiben”], *fajjataammal* [„és ő nézze, tekintse”], *kazá fī nuszat al britis mjuzium* [„hasonlóan a British Museum példányában”] stb., hogy Adib Abdollá Vasszáf al-Hazrat¹² vagy Mirzá Mahdi Hán Monsi¹³ szavaihoz hasonlókkal éljünk, – hogy tartózkodjunk minden új értelmezéstől és összetételtől, minden újítástól, de még a kifejezetten szükséges fordításoktól is.

Ezért azután merő fanatizmusból elfordulnak minden szép és nyugtalanító kifejezés, minden egyszerű és könnyen emészthető cikk láttán, ami haladó írók tollából származik, és ha az író egy hajdan közönséges perzsa–arab szókapcsolat helyébe egyszerű és jól érthető fordulatot ír, gyakran szemrehányással illetik őt.

¹² Ld. 8. jegyzet.

¹³ *Mirzá Mahdi Hán Asztarábádi*: Náder sáh (1736–1747) írnoka (monsi), historiográfus, a csatatáj nyelv kiváló ismerője. Történeti munkái: „A világhódító, Náder, története” és a „Ritka gyöngyszem”, a hanyatló, bombasztikus, szerföltött virágos perzsa próza jellegzetes alkotásai.

Holott a „török” vagy „európai” vagy „tisztá perzsa” [azaz klasszikus] próza stílusa közt pár éve egy másik valóság is létezik, és az éppen az a modern próza, mely a klasszikus próza párthíveinek minden lármája, támadása és iróniája ellenére sem mondott le a maga természetes fejlődéséről, — a felemelkedés iránti tiszteletből, s az evolúció bölcs előírásai szerint, — s előrefelé igyekszik.

Ez ugyanaz a középarányos, ugyanaz a természetes mértékletesség, ugyanaz az igazság, amelyet minden bölcsnek minden dologban követnie kell.

Nem szabad attól félnünk, hogy egy török vagy európai szó, szókapcsolat bekerülése nyelvünkbe képes kiirtani onnét egy olyan szó, szókapcsolat gyökerét, mely megvolt a perzsában, és még ma is távol tart tőlünk minden hiányérzetet. [Nem tehetünk úgy,] mint a régi perzsa zene hívei, akik azt képzelik, hogy az a világ valamennyi zenéjének legtökéletesebbike, hogy az egész mai európai zene csak egy ágacska, mely a perzsa zene egyik hangneméből, a mahurból sarjadt ki. S azon az alapon, hogy valamennyi zongorában, ami csak Európából bekerül Iránba, megvan a mahur hangolása, nem szabad attól félniük, hogy az újfajta európai zene behatolása megsemmisítheti az iráni muzsikát.

Mert a kereskedelemmel kapcsolatos mesterségekben léteznek bizonyos veszélyek, tekintve az olyan akciókat, miket a kereskedők saját előrehaladásukért alkalmaznak, ahogy például az arany- és ezüstkelmék szövése, a porcelángyártás és a többi, a serkentés hiányában és a külföldi ipar rohamozása révén elsorvadt. Ez a fajta veszély azonban a szépművészetek területén jóval gyengébb, s a próza, a szókincs, a frazeológia területén pedig teljesen elenyészik.

Egyik érvünk éppen a perzsa költészet esete, mely a mongol támadást követő rohamos fellendülés ellenére tökéletesen megőrződött, a régi horászáni és dari költészet alkotásaival egyetemben. Őt teljes évszázadon át szinte megfedkeztek erről a költészet-ről, magára volt hagyatva, és semmiféle erjedés nem ment végbe benne, míg azután a XVII–XVIII. század óta lassanként megújult, és ma Iránban fokozatosan fölleli régi fényét és pompáját.

Akárcsak a XV–XVI. századi festészet is, — mely az iráni és kínai technika érintkezése révén jött létre, — mióta az itáliai stílus megjelent Indiában és Eszfahánban, apránként megváltozott, hogy végezetül a mai festészetbe torkolljék. Ez megegyezik az európai festészeti irányzattal, ismételten a megújulás folyamatában van, és művészeink ma ebben a stílusban alkotnak, haladnak előre és érnek el szép sikereket.

Mindezeket a példákat és bizonyítékokat, s magát ezt a pár előzetes gondolatot s a részleteket is azért hoztam fel, hogy az ifjú írók komolyan s új módon lássanak munkájukhoz a próza területén úgy, hogy ne rettentsék őket egyes mesterek szavai, hasznosítsák különféle élményeiket, s ne utasítsák vissza az európai irodalom fordításait. Azon legyenek, hogy ne maradjanak értesületlen hazájuk technikai ismereteivel szemben sem, nehogy másoktól kölcsönözzenek hasonlót vagy hitványabbat, mit sem tudva arról, ami jó a birtokukban van.

Természetesen remélem, hogy nagy tudású íróink figyelemre méltatják az itt elmondottakat, ha vitázva vagy akár kritizálva is; remélem, hogy nekik még meggyőzőbb érveléssel sikerül megvilágítani törekvéseiket, s közben olyan célhoz érünk, mely hasznos társadalmunk számára.

1928. április

(Fordította: Apor Éva)

Mirzá Mohammad Taki 1886-ban született Mashad városában (ÉK Irán), és még nem volt tizenhat éves, mikor apja elhunytával, Mozaffereddin sáh parancsára megörökölte a kiemelt költőknek adományozott „költőkirály” udvari címet.

A Bahár költői álnév, amit Nászereddin sáh korának mashadi költője, Behár Sirváni után vett fel, aki apjának, az akkori „költőkirály” Száburinak baráti köréhez tartozott.

A fiú hétéves korában kezdett verselni, s tizennégy évesen bekapcsolódik apja társaságába. Itt ismerkedik meg az alkotmányosság, a polgári reformok gondolatával, melynek elkötelezett híve lesz. 1906-ban, mikor Iránban megindulnak a polgári forradalom küzdelmei, a húszéves Bahárt már Horászán alkotmánykövetelői közt találjuk.

Mashadban 1896-ban a reformistákból megalakul a Szaádat (Boldogság) társaság, mely kapcsolatot alakít ki az isztanbuli és bakui Szaádat-csoportokkal. 1908–1909-ben tagtársaival kiadja az illegális *Horászán* c. újságot, s ebben jelennek meg harcos forradalmi versei. 1909-ben belép a Demokrata Pártba, melynek hamarosan vezető egyénisége lesz. Még ebben az évben megindítja a *Noubahár* (Koratavasz) c. újságot, melyben az új párt politikai nézeteit terjeszti. A *Noubahár* rövidesen megszűnik, de Bahár folytatja küzdelmeit a gyarmatosító törekvések ellen, a *Noubahár* folytatása, a *Tázebahár* (Újtavas) hasábjain (1911).

Mint az a nemzeti burzsoázia számos tagjával előfordult, Bahár útja sem töretlen. A forradalom leverése után az alkotmányos mozgalom híveit félreállították, Bahárt is, egyértelmű közéleti tevékenységéért. Egy időre felhagy a küzdelemmel, de nem békélt meg Rezá sáh politikájával, s ellenzékkbe kerül. Letartóztatják, száműzik, végül is felhagy a politikával.

A harmincas években a pedagógiai munkának szenteli magát. A Teherán Egyetemen tanít, irodalommal, irodalomelmélettel, stilisztikával foglalkozik, minek eredményét több könyv jelzi. Kiemelkedik ezek közül a három kötetes *Stilisztika, avagy a perzsa próza fejlődéstörténete* (1942).

A negyvenes évek megélénkülő demokratikus mozgalma Bahárt is visszahozza a politikához. Dolgozik az Iráni–Szovjet Kulturális Kapcsolatok Társaságban, ő az irodalmi szekció vezetője. 1945-ben oktatási miniszter lesz. Szovjet–Azerbajdzsánban tett utazását nagy versben örökíti meg. 1946-ban ő elnököl az első iráni írókongresszuson. Súlyosbodó tüdőbaja csökkenti munkabírását, de élete végéig elnöke marad az Iráni Békeharcosok Szövetségének. Hatvanöt évesen hal meg, 1951-ben.

Bahár a modern költőnemenzedék elsője s máig legnagyobbika. A hagyományos formát követi, de mindig a kor gondjaival, problémáival foglalkozik. Igazi politikus költő, akiben magas szinten ötvöződnek a klasszikus költői hagyományok a modern kor megkívánta adottságokkal. Lankadatlan küzdelemmel harcol, érvel, buzdít a modern próza kimunkálása érdekében. Itt közölt vitairata a *Tufán* (Vihar) hasábjain jelent meg 1928-ban, az április 10-i számban. A fordítás az összegyűjtött tanulmányok (1972) szövege alapján készült.

Főbb művei:

Diván (versek) 1–2. kötet, Teherán, 1956–57.

Szabkšenászi, já tárih-e tatavvor-e naszr-e fárszi (Stilisztika, avagy a perzsa próza fejlődéstörténete) 1–3. kötet, Teherán, 1942.

Bahár van adab-e fárszi. Madzsmua-je szad makále. (összegyűjtött tanulmányok) 1–2. kötet, Teherán, 1972.

Oroszul: Sztihotvorenija, Moszkva–Leningrad, 1959.

Magyarul: *Szabadság, Betegen* c. versek – Perzsa költők antológiája, Európa, 1968.

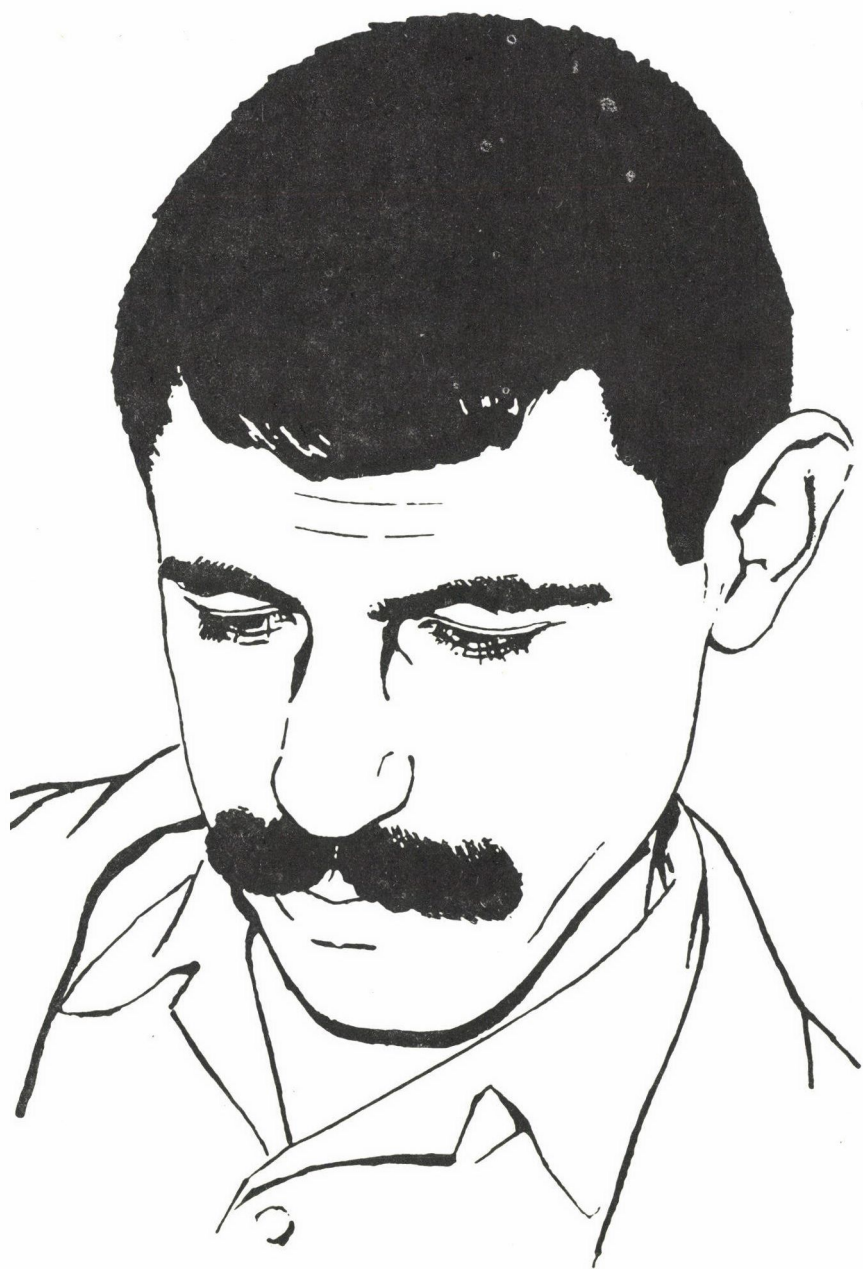
IRODALOM

Zahoder, B. N.: Bahar – Kratkje Szooobszenija Insztituta Vosztokovedenija AN SzSzsZr, Moszkva, 36(1959).

Pejszjikov, L. Sz.: M. Bahar, kak ucseñij filolog – Kratkje Szooobszenija Insztituta Vosztokovedenija AN SzSzsZr, Moszkva, 36(1959).

Machalski, F.: La littérature de l'Iran contemporain. La poésie. I. Wrocław–Warszawa–Kraków, 1965.

Apor Éva



Szamad Behrangi

A GYERMEKIRODALOMRÓL

Elmúlt az az idő, hogy a gyermekirodalmat száraz és haszontalan tanácsok sugalmazására és terjesztésére korlátozzuk, – mint moss kezet; mosakodj; engedelmeskedj a szüleidnek; fogadj szót a felnőtteknek; ne ricsajozz, ha vendégek vannak; ki korán kel, aranyat lel; neved, hogy a világ is rád nevéssen; segítsd a szegényeket a jótékonyági intézményeken keresztül, és ehhez hasonlók, – mert mindezek általános és végső eredménye az, hogy a gyermek tájékozatlan marad az élet nagy, nehéz és lényeges kérdéseiről. Miért kell minden ok nélkül a „boldogság, öröm és remény” selyemgubójába belefojtani a gyermeket, ugyanakkor, mikor a bátyja kiteszi a lelkét, hogy szabad lélegzethez, friss levegőhöz jusson? A gyermeket ki kell ábrándítani a hiábavaló és bizonytalan reménykeltő tényezőkől, s a társadalmi realitások ismeretén, és az ezekkel szembeni harcon alapuló új, másféle reményt kell azok helyébe ültetni.

Vagy talán a gyermeknek nem is szükséges mást megtanulnia, mint a mosakodást, az engedelmisséget a felnőttekkel és a szófogadást a tanítóval szemben, – miféle tanítóval! – meg az udvariasságot, – de vajon miféle udvariasságot? netán azt, mely a hatalmasok, a jólétben élő felső tízezer s ezek szócsöveinek sajátja? !

Hát nem mondhatjuk meg a gyermeknek, hogy a te hazádban vannak olyan gyerekek, akik hónapról hónapra, vagy akár évszámra színét se látják a húsnak, sőt, még a juhsajtnak sem? S miért akarják egynéhányan, hogy mindig legyen az abroszukon „borban sült liba”?

Hát nem mondhatjuk meg a gyermeknek, hogy a világ lakosságának több mint a fele éhes, és hogy miért éheznek, s hogy miként lehetne véget vetni az éhezésnek? Hát nem magyarázhatjuk meg neki tudományosan és helyesen az emberi társadalmak történetét, fejlődését, változását? Miért kell kimosdatott, jólfésült, ártatlan, csöndes és engedelmes gyerekeket nevelnünk?

Az lenne a célunk, hogy az előkelő negyed luxusbutikjainak kirakatába állítsuk a gyerekeket, hogy lám, micsoda sikkes babákat faragtunk belőlük?

Miért mondjuk, hogy a hazudozás csúnya dolog? Miért mondjuk, hogy a lopás csúnya dolog? És miért mondjuk, hogy az a helyes, ha engedelmeskedsz apádnak – anyádnak? Miért nem arra törekszünk, hogy elmagyarázzuk a gyermekeknek a hazugság és a tolvajlás létrejöttének és burjánzásának eredetét?

Arra tanítjuk a gyermekeket, hogy igazmondók legyenek, mikor éppen olyan időket élünk, hogy a jobb szem hazudik a bal szemnek, mikor a testvér nem bízik a testvérben, s ha egyenest kimondja, ami a szívéen van, nagyon is valószínű, hogy nem szabadul meg egynémely fejfájástól.

Vajon öröndetes dolog, ha a gyermek engedelmeskedik az alkalmatlan, önző tanítónak, szülőnek, kiknek célja csak az, hogy nyugodtan éljenek, hogy minél zavar-talanabban teljék az idő, s minél több pénzt keressenek?

Miért hirdetjük, hogy segítse a nyomorultakat, — de sose mondjuk, hogy az miként lett nyomorult, ez pedig tehetős, — és düllessze is ki a mellét jól, s vagyonából vessen oda egy parányit annak a szerencsétlen alaknak, s kötelezze is hálára, hogy igen, én kegyes és jótékony ember vagyok, s mindig is segíték az olyan szerencsétlen nyomorultakon, mint te, s természetesen ez mind isten kegyelméből van, mert úgy különben nem is vagy te ember? !

Itt az ideje, hogy a gyermekirodalomban két dologra összpontosítsuk figyel-münket, s alapvetően ezekben határozzuk meg a munka alapjait.

Először is, a gyermekirodalom legyen híd a gyermeki tudatlanság, az édes álmok színes világa és a felnőttek társadalmának keserű-fájdalmas-csökönys realitásairól tudató, zord világ között. A gyermek járja végig ezt a hidat, s öntudatosan, fegyverrel-lámpással a kezében érkezék a felnőttek zűrzavaros világába. Az életben így a gyerek valódi támasza és társa lehet apjának, s minden pillanatban bekapcsolódó, aktív tényezője a pangó társadalomnak.

Tudja meg a gyermek, hogy apja mily keservesen szerzi a falat kenyeret, hogy bátyja mily alázatosan vergődik és fuldoklik. Annak az egyetlen gyereknek is meg kell tudnia, hogy apja mi úton-módon „segít” ezekben a nehéz időkben, ebben az emberkéz alkotta télben. Ki kell ábrándítani a gyerekeket az „ingatag reménykeltő tényezőkből”.

Tudják meg a gyermekek, hogy az ő apjuk sem más, mint a társadalom ingoványá-ban kapálódzó fuldokló, — minthogy minden gyerek tévesen képzelődik, — aki valójában nem is tud megbirkózni a rá háruló kötelezettségekkel, s ereje maximum az asszonyáig terjed.

Röviden, s egyben másodszor, tudományos és pontos világnézetet kell adnunk a gyermeknek, egy olyan mércét, mellyel képes legyen megítélni a különféle erkölcsi és társadalmi kérdéseket az örökké változó és a legkülönbözőbb társadalmi feltételek és körülmények között is.

Tudjuk, hogy a morális kérdések nem olyan dolgok, melyek örök stabilitással rendelkeznének. Ami egy éve még helyes volt, lehet, hogy két év múlva már rossznak számít. Ami egy nép vagy egy társadalmi osztály körében erkölcsös, lehet, hogy más nép, más osztály körében erkölcsellenesnek minősül.

Egy olyan családban, ahol a család teljes jövedelmét az apa herdálja el mulat-ságokkal, szórakozással, hazardjátékkal, és semmi aktív része nincs a társadalomban, vagy éppen hogy gát a társadalmi fejlődés útjában, a gyerek nem köteles engedelmeskedni, igazat mondani és csöndben viselkedni, szó szerint elfogadni az apa elgondolásait és véle-ményét.

...

Az ember legyen kedves! Kérdelem én, a nép mely csoportjával szemben kell kedvesnek lennünk? Tán még azokkal is, kiknek parancsára bombát szórnak az ember fejére? Netalán tán még a hitleri hóhérokkal is kedvesek legyünk, kiknek a „munkája” a szabadságszerető emberek kínzásából állt?

...

Csúnya dolog bántani az embert! Kérdelem én, talán még azokat sem szabad bántani, akiknek a dolga alapvetően az emberek sanyargatása, akik mások vérének ontásával szerzik kenyerüket? Vagyis, mint a birka, lógasd le a fejed, szagolgasd az előtted járó birkák vizeletét, legelj kórót-tüskét, adj tejét és ezzel kész?

A gyermekirodalom nem lehet kizárólag a keresztény erkölcs „szeretet-humanizmus-megelégedettség-mértékletesség” eszméjének hirdetője. A gyermeknek meg kell mondani, hogy álljon bosszút mindazokon, akik az emberi nem ellenségei, akik embertelenek, akik elállják a társadalom történeti fejlődésének útját, s ennek a bosszúnak teret kell nyitni a gyermekirodalomban!

Természetesen, nem meglepő az engedelmesség és a tiszta emberszeretet hirdetése azok részéről, akiknek javára billen a mérleg, de ennek semmi különösebb értéke nincs a szűkölködők szemében.

1968.

(Fordította: Apor Éva)

Szamad Behrangi
(1939–1968)

Szamad Behrangi Tabrizban született. Tanítóképzőt végzett, s tizennyolcéves korától rövid élete végéig az iráni Azerbajdzsán eldugott falvaiban tanított. Kis tanítványai rajongásig szerették, mert nem csak tanított, de ábécés könyvet is szerzett, meséket is mondott nekik. Behrangi ismert, tisztelt és szeretett figura volt Azerbajdzsán-szerte. Hirtelen halála, — úgy hírlik, belefulladt az Araszba, mert nem tudott úszni, — alaposan felkavarta s még ma is foglalkoztatja a közvéleményt. Az *Áres* c. folyóirat (Tabrizban) külön számot szentelt neki, mely már harmadik kiadásánál tart.

Irodalmi pályafutását az azerbajdzsáni népmesék gyűjtésével, feldolgozásával kezdte, s ezek perzsa fordítása első kiadványa (1965). A népmesék nyomán maga is kezd meséket írni, s megteremti a modern perzsa gyermekirodalmat.

A társadalom kérdéseiről kialakult harcos nézetei meséiben is tükröződnek. Eltér tehát a szokványos, édes meséktől, nála az elnyomott hősök harca és igazsága a lényeg, akik büntetik a bűnösöket. Ártatlan gyerekhősei is gyakran szembenállnak az álnok atyákkal.

Meséi részben önállóan, kis füzetkék alakjában, részben gyűjteményes kötetekben jelentek meg, főként Tabrizban. Leghíresebb *A kis fekete halacska* (1968), mely az 1969-es bolognai kiállításon díjat nyert, s még ugyanebben az évben a bratislavai biennálén is díjat kapott.

A gyermekirodalom feladatainak itt közölt megfogalmazása egy gyerekkönyvről (Abbász Jamini Sarif: *Bimbók dala*, Teherán 1966) írott kritikájában jelent meg a *Ráhnemá-je ketáb* (Könyvszemle) c. folyóirat hasábjain 1968-ban. A fordítás az összegyűjtött tanulmányokban (1969) szereplő szöveg alapján készült.

Főbb művei:

Azerbajdzsán mesék 1–2. kötet, Tabriz, 1965–68.

A kis fekete halacska, Teherán, 1968.

Talhun és más mesék, Tabriz, 1970.

Összegyűjtött tanulmányok, Tabriz, 1969.

Magyarul:

A kis fekete halacska. Ford. Apor É. — Keletkutatás, 1976/7.

Apor Éva



Arab írásos török kalligráfia

M. F. AHUNDOV

VERS ÉS PRÓZA

Általában minden nyelven a próza a beszélt és az írott nyelv szokott formája. Néha azonban, hogy a beszélt vagy írott nyelv a tartalmi mondanivalón túl gyönyört keltsen, hatásos legyen, verses formát ölt. A versnek, akár bánatról, akár örömről szól, az ízlésre kell hatnia, mély érzéseket kell kiváltania. Ha erre nem képes, az egyszerű rímfaragás. A vers akkor lesz szép és őszinte, ha a nyelv természetének és a kifejezési szokásoknak megfelelő szavakból épül. A szép kifejezéshez hozzátartozik a szavak választékossága, egyértelmősége, tisztasága, a hasonlatok és más eszközök használata. Ha a vers ezeknek a követelményeknek nem felel meg, az olvasóra nincs semmilyen hatással. Ebből adódik, hogy sok gazel semmilyen érzelmi hatást sem vált ki az emberből. Az elmondottakból világossá válik, hogy bár minden vers rímes, nem minden rímes alkotás vers. Például, hogy könnyebb legyen emlékezetben tartani és tovább adni a szabályokat, gyakran verses formában fogalmazzák meg őket. Természetesen az ilyen alkotásokat bár versnek nevezik, mégis azok szerzőit nagy hiba lenne költőnek mondani.

A hidzsrától napjainkig az iszlám hívei közül még senki sem próbálta tisztázni, hogy mi a különbség a vers és a rímes szövegek között. Ezért – az igazat megvallva – minden rímfaragót költőnek neveztek. A költői mesterséghez való tehetség kivételes isteni adomány, a költői képesség – veleszületett tehetség. A tudás, a műveltség, tudományos felkészültség márcsak a költő s műve díszé.

Tehetségek azonban ritkán születnek. A perzsa költők közül páratlan tehetség Firdauszi, Nizami, Dzsámi, Szádi, Mollaji Rumi és Háfiz. Csak őket lehet költőnek tekinteni. Az ő hibájuk is az, hogy néha a magasztos kifejezés kedvéért természetellenes, cikornyás szavakat használnak. Ezek nem versek, csak a szó igaz mestereinek dicséret és tetszetős alkotásai. Mindezt azonban nem mondhatjuk el azokról, akikben nincs költői adottság. Utóbbiak csak mesterlegények; a szavakkal mesterkedők rímbe szedik azokat, de a művükben nincs mély tartalom, és semmiféle hatást nem keltenek. A rímfaragók többségénél nincs valószínű tartalom, és rímalkotásuk annyira egyszerű, hogy az iskolát végzett perzsák többsége rövid gyakorlás után megtanulja rímbe szedni a szavakat. Természetesen az ilyen embereket hiba lenne költőnek nevezni.

A törökök között napjainkig nem voltak költők. Füzuli nem költő, és alkotásaiban nincs mély átélés; csak rímfaragó mester. Utazásaim során Garabagban Molla Penah Vagif számos alkotására leltem. Az ő műveiben valamelyest megvannak az általam említett követelmények. Találkoztam még Gaszim bej Szarudzsaluji-Dzsavansirral. Az ő valódi török nyelven írt versei csodálatot és lelkesedést váltottak ki bellőlem. Szerintem, a

hidzsrától napjainkig a törökök között költőnek csak kettőjüket nevezhetjük. Rajtuk kívül még Meszihát említem, de az ő műveiből csak kevés maradt ránk.

E két költő közötti különbség abban van, hogy bár Molla Penah Vagif előbb élt, mint Gaszim bej, s következésképpen ő előfutár ezen a területen, Gaszim bej alkotásaiban erősebb a gyönyörtelítő érzelmi hatás, olvasóját megragadja a költészet szépsége. Gaszim bej verseiben olyan szépen és lelkesítően ír szerelméről, olyan nyíltan beszélget vele, hogy olvasóját ámulatba ejti. A történeteket, a kalandokat, a modern cselekményt, a fiatal érzelmek apró rezdüléseit, olyan elevenen, kifejezően és szépen adja vissza, hogy az olvasó akaratlanul is lelkesedésbe tör ki, hatása alá kerül. Az ő költészetéhez nincs hasonló. Csak ha az ő verseit olvasod, akkor győződsz meg arról, hogy a vers a lelki gyönyör eszköze.

Hogy az iszlám híveinek megmagyarázzam vers és próza különbségét, s hogy megismertessem őket evvel a két költővel – amennyire ez lehetséges volt – összegyűjtöttem költeményeiket és kiadom őket egy kötetben. Legyen ez a könyv a jövőben a tehetséges költők számára példa, hogy a magukat költőnek nevező rímfaragók – megismerkedve a fentnevezett költők verseivel – megértsék, hogy ők egyáltalán nem költők, és a továbbiakban tartózkodjanak a feleslegesen nagy megterheléstől, a tartalmatlan sorok rímbeszedésétől.

Mirze Feteli Ahundov (1812–1878)

Az azerbajdzsán irodalom és kultúra kiemelkedő egyénisége, Nuhában született. Nevelőapja Hadzsi Eleszker, korának nagy műveltségű embere, Ahundovot a híres múltú Gendzse városában, medreszében taníttatta. Itt alapozta meg arab, perzsa műveltségét. Gendzsében megismerkedett Mirze Sefi Vazeh (1794–1852) azerbajdzsán költővel, akinek verseit Friedrich Bodenstedt (1819–1892) német fordításban a sajátja gyanánt többször kiadta, s közvetítésével Mirze Sefi versei hozzánk is eljutottak (Bánfalvy Lajos: *Mirza Saffi dalai*, 1880; Sziklai Soma: *Mirza Shaffy dalai*, 1881; három versét pedig Arany János fordította le). Mirze Sefi hatására Ahundov abbahagyta teológiai tanulmányait, és korának modern tudományai iránt érdeklődött. Egy évig orosz iskolában tanult, mellyel elsődleges célja az volt, hogy az orosz nyelvet jól elsajátítsa, és segítségével megismerje a haladó orosz és európai irodalmat.

1834-ben Tbiliszibe utazott, a Kaukázus akkori közigazgatási és kulturális központjába, ahol a keleti nyelvek tolmácsaként cári szolgálatba lépett. Tbilisziben kapcsolatot létesített a Kaukázusra száműzött dekabristákkal és az 1830-as lengyel felkelés résztvevőivel. Ez meghatározta világnézetének további fejlődését. Behatóan tanulmányozta a mohamedán népek gazdasági-, társadalmi- és kulturális életét. Haladó gondolatait irodalmi, filozófiai és publicisztikai munkáiban fejtette ki.

Elsőként, mintegy évszázaddal meghaladva korát, az arab írás reformján munkálkodott. Először reformtervet készített az arab írás török nyelvekre való tökéletesebb alkalmazására. Tervének megvalósítása miatt 1863-ban Isztambulba utazott. Az akkori Török Tudományos Társaság Ahundov tervét visszautasította. Tbiliszibe visszatérően tovább munkálkodott elképzelésén, s így dolgozta ki a török nyelvek latin betűs ábécéjét. A Török Tudományos Társaság bár ezt is elutasította, mégis, igyekezete nem maradt hatástalan. Elindította azt az írás- és nyelvújításért folytatott küzdelmet, amely a XX. sz. elején valósult meg.

Mirze Feteli Ahundov irodalmi munkásságát a múlt század harmincas éveiben kezdte. Eleinte verseket írt, a legtöbbet perzsául. 1837-ben perzsa nyelven írta legjelentősebb költeményét, *Keleti poéma Puskin halálára* címmel.

Ahundov a dráma műfajának megteremtője a mohamedán Keleten. 1850–1855 között hat komédiát írt. Gogol és Molière volt rá nagy hatással, népszerűen ezért Kelet Molière-ének nevezik. A vígjátékaiban ábrázolt eseményeket a nép életéből merítette. Játékos, humoros formában, ugyanakkor kegyetlenül ostromozva tárja elénk a babonák világát, a vallási fanatizmust, a hiszékenységet, a mohamedán nők helyzetét. Komédiáinak nyelvezete eltér minden más alkotásának stílusától. Ahundov

a nép szavaival beszélteti szereplőit, ezzel új irodalmi nyelvet teremtett. Komédiái, nem véletlenül, néprajzi és népnyelvi forrásul szolgáltak a XIX. sz.-i keletkutatók számára (Barbier de Meynard, *Le Strange*, Loucien Bouvat).

Írói tevékenysége mellett igen jelentős filozófiai és irodalomkritikusi munkássága. *Vers és próza* c. cikkét a *Medzsmueji-Vagif ve szair müászirlerin* [Vágif és többi kortársának gyűjteménye] c. kötet előszavának szánta. Keletkezésének pontos időpontja ismeretlen. Feltehetőleg 1860–1870 között írta. Nyomtatásban 1938-ban jelent meg először.

Cikkében a XIX. sz.-i költészettel szembeni igényét fogalmazza meg: a tartalom és forma egységét, a tartalom életszerűségét, a kifejezőmód egyszerűségét és nyelvi tisztaságát tekinti legfontosabbnak. Az általa is igen sokra becsült perzsa költőket Firdauszit (934–1025), Dzsámit (1414–1492), Szádit (1184–1292), Rumit (1207–1272), Háfizt (? – 1389) bár példaként idézi, őket is elmarasztalja néha túlságosan díszes-cikornyás stílusukért. Amikor Ahundov arról ír, hogy a „törökök között napjainkig nem voltak költők”, a törökön a saját, korábban töröknek vagy tatárnak nevezett azerbajdzsán nemzetét érti.

„Füzuli nem költő, és alkotásaiban nincs mély átélés; csak rímfaragó mester” – írja Ahundov az azerbajdzsán költészet (1498–1556) legnagyobb, legnevesebb költőjéről. Emiatt számtalan kritika marasztalta el Ahundovot, és cikkének ez a bírálata csak az 1961-es kiadású *M. F. Ahundov eserleri* c. kötetben jelent meg először. Ahundov Füzuli-kritikája elsősorban nem Füzuli költészetének szól, hanem a Füzulit követő kor költészetének. Füzuli ugyanis olyan mély gyökeret eresztett az azerbajdzsán költészetben, hogy még a XIX. sz. végén is uralkodó volt az időmértékes gazel, százával verseltek a Füzuli-utánpótlók. Ha Ahundov kritikája túlságosan kegyetlen is, s talán Füzuli költészetére nézve igazságtalan, bírálatának célja a hagyományokkal való szakítás és egy új stílus, a népköltészetből kibontakozó realizmus megteremtése volt. Az orosz és európai irodalom és filozófia ismeretében Ahundov saját korában a nép nyelvén írott, közérthető, sallangmentes stílust és a népköltészeti formákat hirdeti. Ugyanazt kéri számon a költészettől, amit ő valósított meg komédiáiban – a népnyelven alapuló új irodalmi nyelv megteremtését. Ezért beszél lelkesedéssel Vagifről (1717–1797) és a Dzsavansirnek nevezett, az azeri irodalomban Gaszimbej Zakir (1784–1857) néven ismert költőkről. Vagif példáján indulva Zakir egyszerű, tiszta azeri nyelven, a népi költészetre jellemző hangsúlyos verseléssel, *bajati*, *gosma* formában írja költeményeit, amelyek már saját korában is szájról szájra terjedtek a nép ajkán. A népi verselésen kívül Gaszimbej Zakir a klasszikus időmértékes *gazel*, *gaszide* és *mühemmesz* formában is írt verseket, de mindenképpen új, realista iskolát népköltészeti ihletésű verseivel teremtett.

(Fordította: Kenessey Mária)

AZ ELSŐ VERSEK, AZ ELSŐ VERSMONDÓK

1. Esztétikai elemek az ősi szertartásokban

A „szépművészetek” összefoglaló elnevezés alá tartozó költészet, zene, festészet, szobrászat, építészet, tánc, mind a vallásból, a vallásos ceremóniákból született, és hosszú időn át megőrizte eredendően vallásos jellegét. A közösségekben élő emberek értelmi tevékenysége csak lassan szabadult meg a vallásos formáktól, és a vallásos ceremóniák csak fokozatosan alakultak át valláson kívüli szertartásokká, s e hitet tápláló tevékenység a művészeti alkotásokat is létrehozta. A kezdetleges társadalmakban is voltak bizonyos vallásos színjátékok, amelyeknek nemcsak külső megnyilvánulásaik, hanem céljaik is emlékeztetnek a mai színpadi játékokra.

A kezdetleges társadalmak tisztán vallásos, nőket és idegeneket kirekesztő, csak a szent helyeken játszott ceremóniáiban, csakúgy mint a nőket, gyerekeket és idegeneket ugyancsak kizáró, de már bárhol eljátszható, bizonyos fokig már világi jellegű, félig vallásos játékokban, s végül a vallásos vonásokat már egyáltalán nem mutató, szórakoztató játékokban, minden társas mutatóanyagban vannak esztétikai elemek. A vallásos érzelemtől áthatott ember ugrándozását, forgását, táncát, kiabálását, éneklését is az esztétikai szükséglet kielégítésének kell tekintenünk. A kezdetleges társadalmakban az esztétikai érzék első megnyilvánulása a tánc volt, amelyben már a vers és zene első magjai is megtalálhatók. A vers a tánctól fokozatosan elválva, még sokáig kapcsolatban maradt a zenével, és föltétlenül dallam vagy valamely hangszer kíséretében jelent meg. E korszak versei még nem egyes személyeknek, hanem az egész közösségnek közös termékei és kincsei voltak, e versek vallási jelleggel s varázserővel bírtak.

Mikor a társadalmi munkamegosztás éreztetni kezdte hatását, fokozatosan kialakult az énekes versmondók rétege. A régi görögöknél ismert eposzok, ódák is ebből a korszakból valók. Hosszú időnek kellett elteltie, míg a régi idők varázsserejű papi versmondói tisztán esztétikai vonásokat mutató költőkké formálódtak. A vers hosszú századok során szabadult meg a dallamtól és zenekísérettől, s vált egyszerűen deklamációvá. Kétségtelen, hogy a föld minden népének első irodalmi termékei vallásos formában, zenével és táncsal együtt jelentek meg.

2. Az első énekmondók

Mint minden népnek, a török népeknek is volt szóbeli irodalma az írás megismerése előtt. Ez az irodalom az írás elsajátítása után is megmaradt, sőt erősödött azokban az időkben, amikor a török népek különböző kultúrák hatása alá kerültek. Mint alább látni

fogjuk, még a török népeknél legerősebb kultúrhatás, az iszlamizáció után is megtaláljuk a pogány világból fennmaradt ősi irodalmi formákat, vagy – némi iszlám színezettel bevonva – az ősi témákat.

A törökség legrégebb versmondói a tunguzoknál sámánnak, az altaji törököknél *kam*-nak, a jakutoknál *oĵun*-nak, a kirgizeknél *bakszi*-nak, az oguzoknál *ozan*-nak nevezett varázsserejű versmondók voltak. Ezek a versmondók, akik a varázslás, táncművészet, zenei készség, orvoslás, költészet és más hasonló adottságok erejével bírtak, rendkívül fontos személyek voltak a nép körében. Fontosságuk és értékelésük, ruházatuk, zeneszerszámuk és cselekedeteik rítusai más más időkben és helyeken természetesen változhatott, de az égi hatalmaknak különböző céllal áldozatokat átnyújtani, a holtak lelkét céljukhoz elvezetni, a rosszat, a betegséget, a halált és más, gonosz szellemektől származó bajokat varázsserejükkel távoltartani, a betegségeket orvosolni, a holtak lelkét égbe vezetni, emléküket ébren tartani, mindez az ő feladatkörükbe tartozott. Feladatuk teljesítésére különböző szertartások szolgáltak, melyeknek egy része nem merült teljesen feledésbe, s némileg változott formában ma is él a kirgizek és altaji népek között. A *bakszi* vagy *ozan* ezekben a szertartásokban révületbe esik, erőteljes mozgással ugrándozik, verseket énekel, miket hangszerével kísér. E sajátos dallamú, varázsserejű szövegek a török versek legrégebb formái, de közülük egy sem őrződött meg korunkig.

A *bakszi*k vagy *ozan*ok társadalmi értéke nem gyengült akkor sem, amikor a különböző helyeken és korokban élő török népeket erős kínai, indiai, iráni, majd iszlám hatás érte. Sőt még erősödött is azokon a helyeken, ahol az ősi vallást megőrizték. A buddhizmussal való megismerkedésük előtt az ujugurok országaiban fontos szerepet játszottak a *kam*ok. Jelentőségük később csökkent. A *kam*ok, azaz sámánok nem voltak már fontosabb és többre értékelt személyek, mint az egyszerű versmondók vagy jövendőmondók. De a régi török szállásokon, az uralkodó környezetében feltétlenül voltak *ozan*ok, akiknek koboz kísérettel előadott dalaik az egész nép tetszését megnyerték. Ezek a versmondók nemcsak az újabb eseményekről szóló dalaikat és hősi desztánjaikat vagy halottsiratóikat adták elő, hanem az ősi Oguz-desztánból is énekeltek részleteket.

Az *ozan*ok nem tűntek el egészen az iszlám-világban sem. A társadalmi munkamegosztás eredményeként a nagy központokban fokozatosan elvált egymástól a költészet, a jövendőmondás, a varázslás, a csillagjóslás. A betegeket az orvosok vagy javasok és csillagjósok gyógyították, hangszereken a zenészek játszottak, verssel, irodalommal vagy a népi verselők, vagy a mohamedán medresszékből arab és perzsa irodalmat elsajátító tudósok foglalkoztak. A régi *bakszi*k és *ozan*ok elbeszéléseit az iszlám panteista misztikusai vették át, s az *ozan*ok a mohamedán népi költőkben éltek tovább.

3. Versek az ősi szertartásokban

A régi török világban három, a vallási előírásoknak alávetett nagy ceremónia volt.

Első a *szigir*-nek nevezett nagy közös vadászat. *Szigir* annyi mint ökör. Kezdetben e vadászat egy közösségi ceremónia első része volt, s a szent állat elejtése után következő közös lakoma is hozzátartozott. Mivel az oguzok totemállata általában valamely vadászó madár volt, e népi vadász-szertartás szoros kapcsolatban van az ősi vallással és a totemizmussal.

A különböző korok és helyek török törzseinél vallásos és nem vallásos formában élő, minden esetben azonos forrásból származó, vitathatatlanul közös és ősi vadász-ceremoniák a régi török legendákban is világosan megtalálhatók. A legrégebbi török kagánátusoktól kezdve a gaznevidáknál, a szeldzsukidáknál, a dzsingizidáknál, az oszmánliknál és még más török dinasztiáknál élő vadászat már elvesztette korábbi vallásos jellegét, de annak egykori emlékét őrizve, a ceremónia szigorú és konkrét előírások szerint megy végbe. A „Dzsingiszki kánon”-ban hosszan le vannak jegyezve a vadász-szertartás szabályai és alapelvei, s minden régi török államban – így az oszmánliban is – igen sok vadászati terminológiával kapcsolatos igazgatási és katonai tisztséggel találkozunk.

Ezekben a vadász-ceremoniákban világosan meghatározott helye van a verseknek és a versmondóknak. A legrégebbi időkben a vadászat szerencsés kimenetele érdekében varázserejű és vallásos népi dalokat adtak elő a versmondók, az új vallások felvétele, a régi totem-hit elhagyása után pedig az uralkodó nagyságát dicsőítő verseket, vagy a régi hősök legendáit felelevenítő desztánokat mutattak be a vadászatot követő lakomákon. Nem volt ez másképp a nagy vadász-ceremoniák egy másik formájának tekinthető háborúban sem: A győzelmet követő estéken az ozanok, kezükben kobozzal, felelevenítették az aznapi hősi eseményeket. Ilyenkor leginkább harci desztánokat s az Oguz-legenda részleteit adták elő.

Az iszlám behatolása előtti, teljesen népi jellegű hősök természetesen nem élhettek tovább változatlan formában az iszlám felvétele után. A régi hősök emléke Ebu Müslim harcai, Hazret-i Hamze legendái, majd – különösen az anatóliai végeken – Battal Gázi és Köroglu vagy Sah Iszmail történeteiben élt tovább a török versmondók lantjain. Ebben a korszakban a vadász-ceremoniák részint a népi irodalomnak adták át témáikat, részint a régi és új uralkodók bátor és hős történeteit dicsőítő sáhnámékban és zafernámékban éltek tovább. Már az iszlám felvétele előtt, az ujjur korban működtek hivatalos krónikáírók. A különbség csak annyi, hogy ők törökül írtak, az udvari sáhnáme-szerzők pedig – iszlám és perzsa hatásra – kizárólag perzsa nyelven készítették műveiket. Nemzeti nyelven író zafernáme-írókat azonban a legutóbbi időkig találhatunk. A zafernámékat, sáhnámékat és népi desztánokat előadó versmondók az ősi közös vadászatokon vallásos majd dicsőítő desztánokat zeneszerszám kíséretében előadó, régi versmondókból lettek.

A második ceremónia a silan-nak vagy sölenő-nek, ozsesn-nek vagy toj-nak nevezett közös áldozati ünnepség. Hogy a szigir-ceremonián a szent ökörnek vagy jaknak nevezett tibeti ökröt fel tudják áldozni, sölen előtt véghez kellett vinni a közös nagy vadászatot. De mikor az ökör helyébe a ló lépett, a sölen előtt nem volt többé vadászatra szükség, hiszen a lovat a török népek régtől fogva háziasított formában tenyésztették.

E számos vallásos formában megnyilvánuló áldozat alapja egyfajta, az istenséget a lakomából részeltető közös áldozatbemutató volt. Az oguz törzsek áldozataiban azonban egy sajátos vonás található. Az ti., hogy a sölen-ünnepségen minden törzsnek az áldozati állat egy meghatározott részét adták. Az Oguz-desztántól kezdődően, különböző helyek és korok török birodalmaiban találkozunk e szertartással. A szeldzsukoknál, a timuridáknál, a dzsingizidáknál, a turkesztáni kánságokban meghatározott ceremóniaszabályoknak alávetett ünnepségek voltak. A régi török versmondók azokban az időkben, amikor a *sölen* még őrizte vallásos sajátosságait, koboz kísérettel adták elő vallásos és varázserejű dalaikat, s a mindennapi élet fáradalmaitól gyötört lelkeket a reális világtól távoleső, másik világba emelték.

Az iszlám-kor előtti sölen-ünnepségeken fontos szerepet játszó versmondók jelentősége természetesen csökkent a társadalmi munkamegosztás, s az iszlám-kultúra hatására. Az egykori ünnepségeken, a hákán előtt koboz kísérettel oguz legendákat előadó ozanok helyébe fokozatosan a perzsa költészet és zene lépett, s végül a népi versmondó-kompozitor-zenész kiszorult a palotákból, s a nép közé húzódott vissza. A paloták költői pedig a perzsa irodalomból vett versmértékekben és versformákban a Sáhnáméból kölcsönzött témákról írtak, s a népi ízléstől teljesen idegen ritmusban adták elő műveiket.

A török népek harmadik, eredetét tekintve ugyancsak vallásos jellegű szertartása a nagyon régi időkben kimutatható *jug*, azaz halotti gyász-ceremónia.

A hiungnuknál, dzsingizidáknál, timuridáknál, horezmieknél és még néhány más török dinasztiánál látjuk, hogy e halottsirató ceremónia meghatározott előírások szerint ment végbe. Például, miként Attila halálakor véghezvittek bizonyos ceremóniákat, a türk fejedelem, Türkes is kötelezte a nála tartózkodó bizánci követeket, hogy részt vegyenek apjának hasonló gyászszertartásán. Menandrosz történetírónak ezen eseményről nyújtott tudósítása teljesen megegyezik a kínaiak hasonló tárgyú tudósításával.

Az orchoni feliratokban is található néhány *jug*-leírás. Ezek szerint a halotti szertartást meghatározott időben végezték, a környező fejedelmektől résztvevő képviselők érkeztek, a szertartás megrendezésére a kagán magas rangú személyt jelölt ki. A szertartásra jövők aranyat, ezüstöt, illatszereket, mosuszt, áldozati állatokat hoztak, hajukat megnyírták, arcukat, fülüket megvagdosták. A sír fölé egy épületet emeltek, belül a megboldogult képmását helyezték el, a falakra harci tetteit festették. E *bark*-nak nevezett síremlék falaira a halott harcait bemutató rajzok mellé minden bizonnyal a történeteket elmondó versrészleteket is feljegyezték.

Az egyes török népeknél töredékeiben még ma is élő gyász-szertartásokban — más szertartásokhoz hasonlóan — teljesen világos a versek és versmondók szerepe. A legelső időkben még egészen vallásos karakterű versmondó az elhunyt temetésére kiválasztotta a megfelelő időt, koboz húrjain játszott varázserejű dalaival nyugalmat nyújtott a halott lelkének, a maga szerezte szöveggel és dallammal megadta a gyász-szertartás hangulatát. Amikor a versmondók kizárólagosan „jelki” vagy „jelki és varázsló” szerepköre elhalványult, az elhunyt emlékéért felidéző versek kezdtek megjelenni a gyász-szertartásokon. Lelkes pózzal dicsőítették az elhunytat, s a róla szóló legendákat fellelkesült tömeg előtt adták elő koboz kísérettel. A török népköltészetben megtalálható hőstörténetek, desztánok jelentős része kétségtelenül e gyász-szertartásokból öröklődött ránk. Történeti forrásaink szerint a táborban élő versmondók azonnal készítették halotti énekeket, s valószínűleg koboz kísérettel, mindjárt elő is adták azokat. Az elhunyt uralkodóról vagy az uralkodócsaládhoz tartozó hősről szerzett halotti ének e szertartások egyik fontos tartozéka volt.

Mindezek a vallási szertartásokon keletkezett művek, akár a sölen-ünnepség kaszidái, akár a szigir-ünnepség desztánjai, akár a halotti torok dicsőítő dalai, kezdetben teljesen vallási jellegű, az istenség felé irányuló iláhi, himnuszok voltak, majd fokozatosan varázserejű vallásos dalokká lettek, s végül teljesen világi jelleget öltöttek. Ilyenképpen az ősi istenség helyett a legendás hősöket, majd helyettük az uralkodókat és történeti személyeket kezdték megénekelni. E koboz-kisérettel előadott kaszidák, halotti énekek, desztánok az első időkben hosszú évszázadokon át egymás mellett, és egymással keveredve voltak jelen mindaddig, míg a vers és zene el nem vált egymástól. Miként

minden más nép e korból származó irodalmi emlékeiben, a török népek első alkotásaiban is keveredtek a lírai vers, az eposz és a dráma elemei. Pl. egy halotti énekben nemcsak lírai, hanem nagymértékben desztán-elemek is voltak, a versmondó egy részről felfokozott érzelmekkel siratta a hős halálát, más részről teljes nyugalommal, epikus hangon mondta el harcait, hősi cselekedeteit. A későbbi korokban már osztályozni tudjuk ezeket az alkotásokat a bennük levő elemek erőssége alapján.

A törökök legrégibb emlékei – mint más népek első alkotásai – nem egyetlen személy, hanem az egész társadalmi egység – család, törzs vagy nemzetség – közös alkotásai. A török verseknek számunkra fennmaradt legrégibb formáit tartalmazó *Divân-ül-lugat-ül-Türk* csak egyetlen versmondót, egy Dzsudzsü nevűt említ, a dívánban szereplő versek szerzői teljesen ismeretlenek. Vagyis jelenlegi tudásunk szerint teljes bizonyossággal állíthatjuk, hogy a törökség irodalmának első periódusa semmiben sem különbözött más népek irodalmának első korszakától.

4. A koboz

Minden népnek megvan a maga első dalait kísérő népi hangszere, amely behatol mítoszába, legendáiba, s amelynek emléke évszázadokon át fennmarad irodalmában. A legrégibb török énekmondók dalait, desztánjait kísérő, vagy más, főleg vallásos szertartásaikon használt legrégibb hangszer a koboz volt.

Az arabok *ud*-jához hasonló kobozt mindig megtaláljuk, a legrégibb időkől kezdve a különböző századokban s a különböző török népeknél. Pl. a „Dede Korkut” elbeszéléseiben minden ozan a kezében kobozzal jelenik meg. Így látjuk ezt a legrégibb uigur szövegekben, s így találjuk a Hidzsra ötödik századától kezdődően Közép-Ázsiában, s a szeldzsukidák első századától kezdve Azerbajdzsánban, Anatóliában. A szeldzsuk táborokban és az uralkodók palotáiban az ozanokon kívül más kobzosok is működtek. Az oszmánli korszakban egészen a Hidzsra XII. századáig találkozunk a kobozzal és a kobzosokkal. A XI. században a koboz nagyon elterjedt a ruméliai végeken és Magyarországon közép-ső részén. Ennek oka abban gyökerezik, hogy a Fekete-tengertől északra élő, európai földeket meghódító török törzsek már korábban eljuttatták a kobozt ezekre a területekre. Ahogyan Attila táborában voltak kobzosok, nagyon valószínű, hogy a magyarok és ukrainai népek a hunok hódítása óta ismerték a kobozt és a kobzosokat.

A Hidzsra szerinti VIII.–IX. században élő iszlám zeneszerzők kétféle kobozról, „ozan-kobozról” és „rúmi-kobozról” beszélnek. Az ozanok által használt koboznak minden más húros hangszernél hosszabb hangszekrénye és három húrja volt. Az ozanok prózai és verses elbeszéléseket, főleg az Oguznáme legendáit adták elő kíséretével. A „rúmi-koboz” négy húrú, és inkább az *ud*-hoz hasonló hangszer volt. Minden ismeretünk arra utal, hogy e népi hangszer, amit ma is használnak az altaji török énekmondók, a legrégibb török varázsserejű énekesek előadásának legfőbb eszköze volt. A dicsőítő dalokat, énekeket, népi verseket mindig a koboz húrjain kísérve adták elő, s a népet az eszközt találta meg benne, amellyel minden érzelmét leginkább ki tudta fejezni. Az utóbbi idők lantos költőinek különféle húros hangszerei, mint pl. a bozuk, nem mások, mint a koboz késői, módosult változatai.

(Fordította: Haszán Bidzsári és Kakuk Zsuzsa)

A XX. század első fele Törökország nagy történeti átalakulásának korszaka. Ebben a korszakban élt és működött a kiváló török irodalomtörténész Fuad Köprülü (1890–1966).

Az irodalmi életben verseivel jelent meg, ezeket rövidesen követték a török díván-költészetéről és népköltészetéről írott tanulmányai. Pedagógiai és írói munkássága mellett egy sor irodalmi és kultúr-történeti kutatásokkal foglalkozó társaságot ill. folyóiratot szervezett. Több nyugati klasszikusról készített tanulmányt.

Érdeklődésének főterülete a régi török irodalom volt. Forrásokra támaszkodva kutatta a régi török irodalom különböző korszakait, feledésbe merült költőit és alkotásait. Eközben rendkívül értékes adatokat tárt fel a régi török társadalom és kultúra, jog és gazdaság, művészet és zene, nyelv és vallás, történelem és etnográfia területén.

Legnevezetesebb irodalomtörténeti munkái: *A török irodalom első misztikusai* (1918); *A török irodalom története* I., II. (1920–21, ²1926–28); *A díván-költészet antológiája* (1932–34); *Tanulmányok a török nyelvről és irodalomról* (1934); *Török lantos költők*. II, III (1940), ²I, II III (1962).

Az itt bemutatott részlet, amely a magyar ősköltészet szempontjából sem közömbös török ősköltészettel, s annak tovább élő formáival foglalkozik, török irodalomtörténetének 1920-ban megjelent, első kötetéből való.

A TÁRSADALMI TEMATIKA KORUNK TÖRÖK IRODALMÁBAN

Ha a haladó török irodalom társadalmi témákhoz nyúl, célja az, hogy a nincstelenségbe, a sorsba való beletörődésbe, érdektelenségbe süppedt anatóliai emberben felébressze az életkedvet, és az élet parancsolta korszerű személyiség-eszmény alapján cselekvésre ösztönözzön. Az anatóliai parasztok közönye – egy falusi szájába adva – így fogalmazódik meg Fakir Baykurt (sz. 1929) *Çilli* c. elbeszélésében:

„ – Az élet alig jött és máris továtűnt. Az emberi szerzet nem különbözik az állattól. Akár a muhtár (falusi előljáró. A ford.) lova, mink is lerogyunk és megdöglünk. Itten születünk. Itt élünk, itt betegeskedtünk. Itt nőttünk fel, házasodtunk meg, száradtunk ki és rohadunk meg. S eljön az a nap, amikor már többé nem járunk-kelünk itt . . . Mintha csak volna valami, ami engem idenyűgöz. De ha nincs is ilyesmi, akkor se tudok elmenni innét. Ha felmennék itt a szomszéd hegy csúcsára, akkor mögöttem csak újabb hegyet látnék. Hogy azon túl mi van, nem tudom. Asszonyaim még úgy sem tudják.”¹

Az írók és költők pedig épp erre sarkallnak. Arra, hogy felébredjen a vágy túlpillantani Anatólián; de Anatólián belül is új világok felfedezésére vállalkozva s vállalkoztatva kiolvasszák dermedtségéből az embert. Új szükségleteket teremtve, ösztöneiket őszintén elfogadva és megnyilatkoztatva gazdagítsák életét. Mert a forradalmi török irodalom szerint az élet a személynek olyan természetes boldogság forrása, amelyet képességei szerint kell élvezzen. Ez pedig nem szorítható be a kemény hagyományok irányította merev formákba. E gondolat jegyében bátorítják a cselekvést, az önbizalmat, s elítélik a beletörődés filozófiáját. Nem tekintik véteknek avagy gyengeségnek a világi örömöket, hanem az élet természetes eredményeiként fogadják el.²

Az író szükségét érzi, hogy művészetével szolgáljon az emberiségnek. „Anatólia újjászületésének boldog hajnalán vagyunk” éneklí a fiatal Ceyhun Atuf Kansu (költő, sz. 1919). „Minden művészeti ágban érezzük az anatóliai embert, az anatóliai élet lüktetését. A költészetről szólván, az anatóliai nép életünket még szebbé, még színesebbé, még vonzóbbá tevő vers után vágyódik. . . . Egy életérzés, egy emberi közösség költészete éli gyermekkorát.” Az anatóliai falu költője, Cahit Külebi (sz.: 1917) verseiben

¹ Természetesen az írók nem lehetnek közömbösök azzal a helyzettel szemben, amit egy Kelet-Anatóliában élő tanító így adott elő: „Bingölben írmagja sincs a vidámságnak. Embert itt dalolni sosem hallottam. Barátom, Hanefi úr, a tanító három éve van itt, de ő sem hallott olyasmit, amit dalnak lehetne nevezni. Ld.: Altan, 1938. ápr.–jún.

² Így módon André Gidenek ilyen szellemű művei (*La porte étroite* és a *Nourritures terrestres*) Törökországban nagy érdeklődéssel találkoztak.

ez az életre való felhívás egészen leplezetlen, soraival egy picinyke jókedvet és életet akar lopni a sötétségbe és reménytelenségbe temetett faluba. Az új nemzedék költészete vidám nevetésre akarja változtatni a fájdalom nyögését, az ember és természet kettős szorításában vergődő ártatlan emberiség sóhaját. Az emberi lélek virágníylását akarja, az életre, a természetre irányítva azt; s valódi szabadságot kutat.

Ez az őszinte magatartás mélyen összeszővődik a személy szabadságát, felelősségét valló erkölcsi és politikai eszmevilággal. A valódi szabadság azt jelenti, hogy a szellem felülemelkedhet a testi lét béklyóin, hogy az életet egész mélységében átéljük. Nem lehet a törvények elismerte szabadság ízét ízlelni az erkölcsi, azaz belső szabadság nélkül. Egyébként is a személy ugyanolyan mértékben kell elismerje felebarátjának e jogát, valamint saját élete folyását akarja megszabni, s érte a felelősséget vállalni. Így tehát azonnal meg kell szüntetni ennek az új eszménynek az elterjedését megakadályozó tényezőket. Az értelmiség erkölcsi feladata kimenteni az elmaradottságból a hozzá közel állókat. Ezért van az, hogy a török írók többsége – főleg a *Köy Enstitüleri*, az Atatürki Falusi Intézetek neveltjei – a török paraszt haladását gátló maradisággal harcol; szembe-szegül a tudatlansággal, mert ez nyit utat a valótlán hiedelmeknek és a beletörődésnek. A paraszti életet sok szálból egybefonódó értékek és hitek rendszere szabályozza. E hagyományok egyrészt Anatólia ősi civilizációiból maradtak fenn, ezekhez kapcsolódott a Közép-Ázsiából érkezett honfoglaló törökség szelleme, majd az iszlám elterjedésével e forrásból is egybeömlő hitek és hagyományok összessége. Az ilyen tárgyú műveknek egyik jellegzetes darabja Mahmut Makal (sz.: 1930) *Memleketin Sahipleri* c. könyve. A tudatlanságból fakadóan a falvakban a hodzsák és a vénasszonyok továbbra is kuruzslást folytatnak. Ezt a helyzetet súlyosbítja a falvakban mutatkozó orvoshiány. Mahmut Makal *Dertı pınar* c. elbeszéléskötetében azt meséli el, hogy a szakszerű segítség nélkül maradt parasztok hogyan folyamodnak egészségre ártalmas gyógyeljárásokhoz, amelyek csak tovább rontják a beteg állapotát.

Az elmaradott, sorsra hagyatkozó szemlélet szerint a társadalom rendszere szilárd és változatlan. Egyesek, különösképpen a földesurak ezt a hitet saját érdekeik szolgálatába állítják. Mahmut Makal-nál a civilizációt képviselő tanító ugyan ellenáll, de vele szemben a földesúr a vallásra és hagyományokra támaszkodva a saját társadalmi helyzetüket védő imámokat és hodzsákat támogatja. Mások, akik a vallási kérdésekben elmélyülteknek állítják magukat, azt hirdetik a parasztnak, hogy éljen az adott feltételek szerint, s hajtson fejet sorsa előtt. Ugyanakkor ezek, szolgálatukért, mivel a parasztot a vallási kérdésekben „felvilágosítják”, nem húzódoznak ellenértéket kérni.

Ilyen szélhámosok leginkább a kisvárosokban terpeszkedő különböző vallásos felekezetek képviselői között akadnak. Igyekeznek maguknak támogatókat találni. Megszokott életformájuk fenntartásáért, a parasztok gondolkodás- és mozgásvágyának kiöléséért így foglalják össze az ember életét: „Amit e világon vetsz, a másvilágon aratod”. Az ember kizárólagos feladata: imádkozni, fejet hajtani, s amennyire csak lehet, távol maradni a világi örömöktől. Az 1919-i forradalmi időszak egyik fő provokátora, a mostani *nurı* rend alapítója, Said-i Nursi azt tanítja, hogy a nélkülözés a paradicsomba vezető legbiztosabb út. Gondolatait 1958-ban tette közzé egy tizenkét elbeszélés formájában megírt könyvében. Novelláiban mindig két személyről beszél; mindkettőjük elé világi örömek kerülnek. Ebben a harcban alulmaradók – a világi örömek után szaladók – „elvesznek”, a nekik ellenállók pedig „megmenekülnek”. A vallás szabályait követő

személy élete végeztével a paradicsom végtelen örömeiben fog dúskálni. A szóban forgó paradicsom nem nagyon éteri jelenség; ellenkezőleg: kifejezetten földi örömeket nyújt. A *Muhammediye*ben régóta ecsetelt paradicsomi boldogsághoz korunk új anyagi eredményeit és eszközeit halmozták hozzá. S ha így van, akkor miért áldozzuk fel ezt a csodálatos lehetőséget a mi világunk hiányos, elégtelen szépségeiért? Ennek a paradicsomnak nyálcsordító leírását Fakir Baykurt (sz.: 1939) haladó író rövid elbeszélésében, a *Hasret*ben a következőképpen adja elő egy kisvárosi prédikátor:

„Mindnyáján meghalunk és eltemettetünk . . . Egyikünk sem menekül attól, hogy befogadja a fekete föld gödre. Igen, de ott aztán mindennek az ellenkezője lesz, barátaim . . . Csak ezen a világon legyetek türelmesek, de valóban türelmesek. Itt-ott ne nyüzsögjete. Holnap ott a szegények gazdagokká, a gazdagok pedig szegényekké válnak . . . Az evilági gazdagokat odaát szolgálatokra fogják. Ezenkívül huriknál szebb feleségeitek lesznek. Matracaitok pávatollal tömötték, lepedőtök tüllből lesz. Sátrak hívogatnak, s ha beléptek, mósusz-finom illatokat fogtok érezni. Feleségeitek keze a rózsaszínében csillog. Tetőtől-talpig olyan tiszták lesznek, mint a halak . . . Rádiótok, öntözött gazdaságotok lesz; épp olyan, amilyent most irigyeltek. Szolgáitokat kényetekre dolgoztathatjátok. Cseresznye- és narancskertjeitek lesznek. Gránátalmáitok megrepednek, fügeitek egyre ezeret adnak. Mindenütt bőség, mindenfelé tavak lesznek”.³

Ám az összes visszahúzó erő együttesen sem képes visszatartani a parasztot régi, elmaradott helyzetében. Fokozatosan kinyílik az esze, s nevet az idegeneken, akik őt még mindig hiedelmeihez makacsul ragaszkodónak vélik. A *peri bacaları* tündérmeséjeivel – vagyis a földpiramisok jelenségével – kapcsolatos mesék összegyűjtése céljából Ürgüpbe érkezett Yaşar Kemal-nak a parasztok az e sziklákra vonatkozó földtani ismereteikről számoltak be, és elmondták, hogy nem nagyon hisznek a róluk szóló tündérmesékben.⁴ A parasztokban egyre nő az érdeklődés a korszerű iskolatípus iránt, mert hisznek abban, hogy a jobb életet jobb nevelés útján lehet elérni. És úgy látszik, hogy az iskola sokszor ugródeszkaként szerepel a jobb élethez.⁵

Korunk technikája nagy változást okozott a paraszt hagyományos életében. Az 1949 óta Törökországban behozott negyvenezer traktor (1962-ig! A ford.) hatását élettelien mesélik el Kemal Bilbaşar (sz.: 1910) novellái (*Pembe Kurt*), Talip Apaydın (sz.: 1926) *Sarı Traktör* c. regénye és Yaşar Kemal díjnyertes riport-novellái (*Çukurova Yana Yana*). A falu életének egyik legjobb ismerője, Apaydın, regényében plasztikusan ábrázolja egy török falu életét, a paraszti lelkületet, a falusiak hagyományait. A regény

³Ez az elbeszélés a *Çilli*-kötetben található.

⁴*Peri Bacaları* Yaşar Kemal e kötetben gyűjtötte össze riport-ízű elbeszéléseit, amelyekben éles szemmel látja meg Törökország különböző vidékeinek társadalmi viszonyait.

⁵E tárgy körben a parasztok tanulni vágyását mesterien írja le Fakir Baykurt gyűjteményes elbeszéléskötetében, az *Efendilik Savası*-ban (1959-ben adták ki). A parasztok szerint a tanulás utat nyit a jobb jövedelem, a társadalomban elfoglalható magasabb szint felé. Erről ld. még Orhan Çıray’ *Köyümüz ve Okul* (Istanbul, 1959). A faluval foglalkozó művek közül – amelyeket a tanulmányban nem idéztünk – különösképpen Muhtar Körükçü (sz.: 1915) két könyvére érdemes emlékeztetni: *Köyden Haber* és a *Anadolu Hikâyeleri* ezek. Körükçü irodalomkritikusi működéséről ismert, de egyúttal az első török írók közül való, akik a falusi élet felé fordultak érdeklődésükkel. Kiemelném Sunullah Arısoy (sz.: 1915) *Karapürçek* c. könyvét. Utóbbi időben díjat nyert Fakir Baykurt *Yılanların Öcü* c. regénye; ez mesterien rögzíti a faluban jelentkező feszültségeket.

hősei számára a traktor négyszeresen is vonzó: 1. munkája gyors és hatékony, 2. gazdájának egyfajta fensőbbiséget ad, 3. nagyobb keresetet tesz lehetővé, 4. gyorsasága és eredményessége a siker érzését adja az embernek. A paraszt nem azért lassú a gépesítésben, mert régi szokásai kötik, hanem a pénzügyi teher olyan, hogy egyhamar nem tudja vállalni. Nem könnyű tehát elhatároznia magát. Az említett regény végén egy haladó tanító fiának és a kisvárosban hentesként dolgozó rokonának együttes pénzügyi segítségével és ötletei révén veszi meg a traktort. Később a faluban másokhoz is kerül traktor, mert a parasztok – látván előnyét – eladják állataikat, sőt földjüket is, hogy traktort vehessenek. Yaşar Kemal elbeszéléseiben még valódiabb képet fest a mezőgazdaság gépesítésének hatásairól. A Törökországba érkezett traktorok közel 15%-a Çukurova vidékére került, az író pedig ezek szerepéről beszél. A XIX. században a nyersanyag – különösképpen a gyapot – termelésében fontos szerepet játszó Çukurova később folyamatos gazdasági és társadalmi változások helyszíne lett, földjeit nagymértékben megművelték.⁶ A traktor hozta a legújabb változást Çukurova bonyolult történetébe. Minden földdarabot megműveltek és a megletelepedést régebben lealázónak tartó nomádoknak nem maradt egy talpalatnyi hely sem. Ekkor már a letelepedésért könyörögtek, egy darabka földterületért. Ám minden földet elvett a traktor. A felesbérlők és a mezőgazdasági munkások ellenséges szemmel néztek a helyüket elfoglaló traktorra; sőt néhányan homokot szórtak a gépbe, hogy elromoljék. A rongálást csak akkor hagyták abba, amikor megértették, hogy a gondoknak nem a traktor az oka, hanem a földhiány. Ha van hozzá föld, akkor a traktor segítőtársa az embernek. Ezért szerencsés tulajdonosai a gépet virágokkal, színes papírokkal díszítették, s naphosszat gyönyörködtek benne. A bőséges traktor-kínálat és emellett a vásárlási feltételek könnyítése miatt a jómódú gazdák nyakra-főre vették a traktorokat. Közülük sokan azzal a céllal, hogy a színe legyen divatosabb, vagy a mérete nagyobb, mint a szomszédé. Olykor a traktort szállítóeszközként használták; olykor pedig olyan szórakozásokat rendeztek, mint a „traktorviadal” (egymásnak ütköztették, hogy melyik az erősebb), traktor-versenyek (gyorsaság és szépség szempontjából) stb. Yaşar Kemal elmeséli, hogy a mezőgazdaság gépesítése milyen különös közelséget szült a földbirtokosok és a föld bérlei között. Törökország délkeletén a föld-kapcsolatok össze-összekeverednek a vérségi kapcsolatokkal. A földesurak ugyanazon társadalmi csoportból, *ugyanazon törzsből* valók. E vidéken a béres, a felesbérló úgy dolgozik, mintha a földesúr

⁶ Çukurova Törökország legértékesebb mezőgazdasági területe. Régen ezerszámra érkeztek ide nyaranta az idénymunkások. A terület a gyapotföldeket s az ipart kézben tartó agáké. Törökország jövedelmének 15%-a Çukurováé, de ezen belül Çukurova kétmillió lakosságának csupán 15%-a vágja ezt zsebre. A XIX. században ez a vidék lápvilág volt; a síkságot körülvevő hegyekben a földre igényt tartó *yörük* és *türkmen* törzsek éltek. Az Oszmánok elhatározták, hogy letörlik a földesurakat, letelepítik a nomádokat, s a gyapottermesztésre alkalmas földeket saját kezükbe veszik. Ehhez szakmunkásokra volt szükség. Egyiptomból hoztattak munkásokat; ezek idővel összevgyültek a helybeliekkel. A törzsek fellázadtak, de leverték őket . . . Feszültség, erőszak, fegyveres villongás – mindez szakadatlaná vált, mert a telhetetlen agák földéhségükben elragadták a nomádok legelőit, ld.: Türk Tarih Encümeni Mecmuası, 15–20. szám (İstanbul, 1920), Hamit Sadi Selen *Türkiyede Bir İç, İskân Örneği, İskân ve Şehircilik* Haftısı Konferansları (azaz: Település és Urbanizmus Hete Előadásai), Ankara, 1955, 91–97. o. E felsorolt eseményeknek irodalmi szempontból legjobb ábrázolását az Afşar törzsbeli Dadaloğlu népének legendájában találhatjuk meg; ld.: *Haşim Nezihi Okay: Dadaloğlu* (Ankara, 1959). A terület társadalmi elemzése végett ld. *Wolftram Eberhard Nomads and Farmers in Southeastern Turkey*, Oriens, 6. kötet, 1953, 32–49. o.

családtagja lenne; ellenértékül pedig gazdasági segítséget kap és azt, hogy családtagnak tekintik. Ily módon a földesúr, ha meg is veszi a traktort, bérlőit nem kergeti el földjéről; a róluk való gondoskodást a rokonság folytán kötelességének tartja. Ez a viszony növeli a parasztok közelségét urukhoz. Ők a „rokonság” jóvoltából biztonságos kenyérkeresethez jutnak a gazdaságban, s ugyanakkor a földesúrral csak gazdasági kapcsolatban álló – tehát nem törzsbeli – bérlők helyét a gép foglalja el.

A népi irodalom egyik kiapadhatatlan ihlető forrása a paraszt ragaszkodása a földhöz, a tulajdon szerzéséért és megvédéséért folytatott harca, függetlenségre törkevése. A betyár a népköltészetben az igazát kereső, a földhöz jutásért harcoló hőst képviseli.⁷ Gyakran igaz ember, s a földesurak vagy tisztviselők basáskodását nem tűrően „beveszi magát a hegyekbe”, vagyis ellenszegül – saját igazságérzetét követve segíti a falusiakat. A betyárálet fő oka az, hogy mivel az állam felsőbbbségét, törvényeit egyenlő erővel az egész országban nem tudja elterjeszteni, nem képes elnyomni a régi időkől továbbélő hűbéri szellemet. A betyárságnak új és némiképpen idealizált mintáit Kemal Tahir (1910–1973) regényében, a *Rahmet Yolları Kesti*-ben⁸ és Yaşar Kemal díjazott regényében, az *Ince Memed*-ben láthatjuk (az utóbbi magyarul is: *A sovány Mehmed* címen, Magvető, 1963). Az *Ince Memed* különös erénye a szép meseszöveg, a téma kidolgozásának népmesei hangulata.⁹

Az irodalom e fajtája a parasztok és agák viszonyának legrosszabb oldalára világít rá. Az aga teljes hatalmú úr a faluban. A parasztokat a vele szembeni magatartásuk szerint bünteti és jutalmazza. Beleszól magánéletükbe, egészen odáig, hogy ki kivel és mikor házasodjék. A bíróságon kedve szerint állít tanúkat, s akik vele tengelyt akasztanak, azokat hamis vádakkal támadja. Ereje abból ered, hogy a falu földjeinek többségét birtokolja. Emiatt a parasztok végtelenül eladósodottak nála, s kénytelenek mindenben szolgálni őt.

Az agának jelentős kapcsolatai vannak. Ezek a kisvárosokban élők, de a falvakban ezernyi *dönüm* (1/6 katasztrális hold = 1 dönüm. A ford.) földet birtokló, tulajdonképpen falusi tőkések. Van jártasságuk a jogban, s a paraszt becsapására mindenféle prókátori fufanghoz folyamodhatnak. A falusi aga ilyenféle kisvárosi cimboráitól kap tanácsokat, ő viszont felhívja figyelmüket arra, hogy hol akad „könnyen” megkaparint-

⁷ A legjobban ismert betyártörténet Koroğlu-ról szól. Ezt Törökország szerte jól ismerik. Ld.: Pertev Naili, *Koroğlu Destanı* (Istanbul, 1931, (104–11. o.) Ez a mű a kobzosokról szóló, Fuad Köprülü, szerkesztette sorozatban jelent meg. Koroğlu jelleme ennek változataiban eltérő. A régi könyvekben nem társadalmi forradalmár, hanem rettenthetetlen vezér. A társadalmi körülmények hatása a népi alkotások más ágaiban is szembetűnik. Pl. egy hallgató nótának, az *Eğîn*-nek ihletője az a körülmény, hogy a paraszt kényszerül lakóhelyét és családját elhagyva időlegesen másutt keresni megélhetést. A népdalok és a társadalmi körülmények közötti kapcsolatra vonatkozóan ld.: Ülkü (folyóirat), 1937, jan., 337–348. o., *Halk Bilgis Haberleri*, 1934. márc.–máj., 1939. júl.–aug.

⁸ A mű élére az író egy André Mauroistól átvett igen mély értelmű gondolatot illesztett: „Egy olyan társadalom, amely nem támaszkodik erős erkölcsi alapra s nem tud mit kezdeni az elromlott emberekkel, az közelséget érez a banditákkal” Kemal Tahir nagyszámú regénye (*Kövün Kanburu, Yedi Cınar Yaylası, Kelleci Mehmet, Kurt Kanunu*) és egyetlen elbeszélés-kötete (*Göl İnsanları*, A ford.) közül néhányat idegen nyelvekre is lefordítottak.

⁹ Ennek az írónemzedéknek Yaşar Kemal az egyik legkiemelkedőbb tagja. A jelen értekezésben nem említett művei között itt felsorolnám a következőket: *Sarı Sıcak* (novelláskötet, A ford.), *Teneke, Orta Direk*. Yaşar Kemallal kapcsolatban ld. The Times, 1959. júl. 30.

ható föld, s kik azok a makacs parasztok, akiket „helyes útra kell téríteni”. Az államtól is támogatott agák szövetsége ellenében a parasztok saját tulajdonukat, a maguk függetlenségét védik. A betyárság pedig mint az elnyomottakat védő harmadik erő kapcsolódik be ebbe a harcba. Letöri az agák uralmát, s visszaadja a paraszt földjét és függetlenségét. Bizonyos körülmények között forradalmárként viselkedik, földet is oszt. Az ilyenfajta forradalmiság új hajlam irodalmunkban.

Ennek az irodalomnak az a legszembetűnőbb vonása, hogy kihangsúlyozza: bármennyire is nagy az aga ereje, tudatlansága miatt nagy nehézségei támadnak. Élete sem gazdasági, sem műveltségi szempontból nem különbözik lényegesen a parasztétól. Így tehát a legszélesebb értelemben a tanulás nemcsak a tudatlanságot fogja legyőzni, hanem a parasztot és az agát is civilizáltabb szintre fogja emelni. Ugyanis annak ellenére, hogy a paraszt szembekerül az agával, közel érzik egymáshoz magukat. Egyazon közösségben élnek ugyanazon társadalmi szabályok szerint; a külső szemlélő egybeolvadó tömegnek látja őket.

Az összes társadalmi ellentmondás mélyén főleg a kopár anatóliai fennsík embereit évszázadok óta foglalkoztató két gyötrő gond húzódik meg: a művelhető föld elégtelensége és a vízhiány. Ezek miatt falvak vagy családok között nemzedékeken keresztül húzódó véres összeapások keletkeznek (ld. pl. Sabahattin Ali (1906–1948) *A csatorna*; Török Elbeszélők, Európa 1974. A ford.)

Az Anatólián átvergődő kicsiny folyók vizét elosztani olyan méretű feladat, hogy az irodalom sem tudta magát távoltartani a kérdés tudományos megközelítésétől. Talip Apaydınnak (sz.: 1926) egy rizstermelő faluról szóló regénye, a *Yarbükü* és Kemal Tahir (1910–1973) *Sagirdere* c. regénye mélyen elemzi a kérdést. Az irodalom nem foglalkozik a föld elégtelensége és a vízhiány leküzdésének részletkérdéseivel, de hangsúlyozza, hogy az ellenség, azaz a természet legyőzésének legjobb fegyvere a tudomány és technika. Elképzelhető, hogy a közeljövőben már nyíltan fogja javasolni a megoldás szakszerű részleteit is.

Korunk török irodalma gyakran foglalkozik a város és falu kapcsolataival, a paraszt és a város lakó egymással szembeni magatartásával. E kettőt egymás szomszédságában élő, de egymás helyzete és céljai iránt valójában nem érdeklődő külön csoportokként mutatja be. (Ahogy az első részben hangsúlyoztam: ezek egyesítését mintegy az irodalom feladatának számítja.) Néhány író szerint a paraszt bizalmatlan a várossal szemben; nem lát benne mást, mint az ő tapasztalatlanságán élősködő erkölcstelenségek menedékét. Érti jól, hogy a városban nem kívánt vendég, s a városi nép lenézi, de egyszersmind ki is használja őt. A városba induló paraszt első dolga erszényét jól bekötni övébe, vagy ködmöne belésébe varrni. Hogy ne nézzék hülyének, megpróbál járatosabbnak mutatkozni, elfogulatlanul viselkedni. Jó példa erre Orhan Kemal (1914–1970) *Bereketli Topraklar Üzerinde* c. regényének Adanában munkát kereső három parasztja.¹⁰ Az író a parasztot olyan idegennek ábrázolja, aki az otthoni nyomasztó viszonyok miatt húzódott a városba, de itt kegyetlen munkáltatók és aljas tisztviselők játékszerévé vált.

¹⁰ A kortárs irodalomban a társadalmi realizmus vezető egyénisége, Orhan Kemal a városban munkát kereső parasztokról és a városi munkásokról közel 15 regényt írt. Leghíresebb művei: 72. *Koşus*, *Baba Evi*, *Avâre Yıllar*, *Kardes Payı*, *Murtaza*, *Cemile*, *Sarhoşlar*.

Találkozunk azonban az irodalomban a város és falu kapcsolatainak más szempontból történő, az előbbinél realisabb megközelítésével is. A valóságban a paraszt ugyan bármely okból kiszakadhat közösségéből, de általában csak akkor megy a városba, ha biztos abban, hogy ott munkát is talál. A város és falu között állandó az áramlás. A városiasodott parasztfiatalok – miután állandó munkahelyet találtak – vissza-visszatérnek falvaikba, egyrészt családjuk meglátogatására, másrészt azoknak a városba költöztetésére végett. (Nem említi a szerző azt a talán legfontosabb okot, hogy a nyári munkák idején térnek sokan vissza a városból, segítségül falun élő családjuknak. A ford.) A házasok valahol a város peremén, a nőtlenek és hajadonok pedig olcsó szállásokon vagy albérletben élnek. Kemal Tahir *Sağrıdere* c. művében beszél ezekről a hajlékokról. Amint a falusi a városba érkezik, felkeresi földijeit. Azok pedig segítenek neki munkát keresni és támogatják, amíg nem tud a saját talpán megállni, saját kenyerén élni. Az egy helyről származók között nagyon fejlett a kölcsönös segítségnyújtás; ezt a rokonság és a közös szülőföld érzelve táplálja. A városban élők, kicsiny bérük ellenére sikerrel kuporgatnak össze annyi pénzt, hogy azon jó ruhát vesznek, városi külsőt öltenek.

Mégis, a város és falu közötti fő kapcsolat forrásai másutt keresendők. A falusinak az egyik közeli kisvárosban rokona vagy jóbarátja él. Gyakran egy boltos. Valahányszor a paraszt – vásárlás végett vagy hivatalos ügyben – a mezővárosba megy, egyúttal meglátogatja emberét, és tájékozódik a világ folyásáról. S különösen olyan fontos ügyben történő döntés előtt, mint pl. új munkavállalás, kikéri városi barátja tanácsát. (Apaydın regényében, a *Sarı Traktör*-ben a paraszt csak a városkában élő rokona tanácsának meghallgatása után veszi meg a traktort.) A falusi büszke ilyen rokonaira, jelentőséget tulajdonít azok politikai nézeteinek és a világ folyásával kapcsolatos gondolatainak. Szerinte azok helyzete felülmúlja az övét; s ha tehetné, maga is a városba költözne és úgy élne, mint ők. A paraszt városi barátja pedig a legtöbbször úgy került annak idején a városba, hogy előbb annyi pénzt gyűjtött, amennyivel vállalkozásba foghatott vagy képes volt elegendő árut venni az induláshoz. Üzlete fejlesztésében számít a vidéken maradt barátaival folytatott kereskedelemre. A paraszttól megveszi termését, s hitelez neki élelmiszer- és szerszám-vásárlásra. A hitelek visszafizetése a cséplés után történik. A két fél között vallási és műveltségi szempontból nagyon kicsiny a különbség; barátságuk őszinte.

Az utóbbi tíz évben a mezőgazdaság gépesítése fokozta a város és falu kapcsolatát, de nem érintette fölé- és alárendelt helyzetét a társadalmi rendszerben. Különösen az ország déli és nyugati részén a városok biztosítják a mezőgazdasági eszközöket és a tüzelőt a falvaknak. A többpártrendszer eredményeként a kisvárosi helyi pártszervezetek különösen fontosak a falu és a pártközpont közötti kapcsolattartás szempontjából. S eredetileg az országgyűlési képviselők többsége épp ezen – déli és nyugati – területekről származik.

Törökországban a 7,5 millióra tehető városi lakosságból közel 5 millió ezekben a néhányezertől százezer lakosig terjedő, vagy azt éppencsak meghaladó méretű kisvárosokban él. Ezért a kisváros igen fontos mind társadalmi, mind kulturális szempontból. A kisváros csatlakozó állomás az értelmiség eszmevilága, a kormány politikája és a népi tömegek között. A kisvárosban születik meg a főntről – vagy talán inkább kívülről – jött bármilyen elképzelésre való reagálás, a vele szembeni ellenállás érzelve. Csak ilyen szembefordulás után alakul ki az egyensúly, oldódik a feszültség. A kormányzati ügyekkel személy szerint foglalkozó kistisztviselők szintén e városkákban élnek, s a központtól

távol maguk is könnyen a helybeliek hatása alá kerülnek. A valódi értelmiség realista nézetei bizonyos szempontból hasonlatosak a paraszthoz, aki a természethez igazítja életét. Az értelmiségi az elvont gondolkodás, a paraszt a mindennapi tapasztalat révén jutott el a valóság felismeréséhez. A két osztály közé pedig odaékelődik a kisváros – előítéletekkel terhelt, földhözragadt nézeteit hangoztató – alig-értelmiségi vezetősége. A kisváros a beskatulyázott fogalmaknak, az iszlám megcsontosodásának góca. Helyzetében a konzervativizmus megdönthetetlen vára. Annyira, hogy a falusi nők akkor veszik föl a csarsafot – a fátylat –, amikor a városkába mennek, s éppen azért, hogy lehetőleg elejét vegyék a pletykának. Ámde a nagyvárosba menvén nem viselnek csarsafot. A kisváros és ott is főleg a medresze az iszlám éltetője. A vallás racionális célja valaha az volt, hogy a beduin törzsek közt terjessze a „civilizációt”. Azonban nem tudván harmonikusan egyeztetni a természettel a spekulációt, beledermedt maga-teremtette kereteibe.

Mondhatni, hogy Törökország majdani fejlődése attól függ, hogy a kisvárosok mennyire lesznek képesek befogadni új eszméket. Nagy kár, hogy a kisvárosokkal, a kisvárosoknak Törökország okcidentalizálásában elfoglalt szerepével kapcsolatosan még mindig annyira gyenge a szociológiai feltáró munka, hogy szinte nincs is. Még mindig a fantáziadús írók nyúlnak csupán ehhez a tárgyhoz. Yakup Kadri Karaosmanoğlu (sz.: 1900) *Panorama* c. regénye, İlhan Tarus (1907–1967) *Yeşilkaya Savcısı* c. műve, Necati Cumalı (sz.: 1921) *Mine* c. darabja, sőt Attila İlhan (sz.: 1925) *Sokaktaki Adam* c. regénye, valamint Kemal Tahir és Orhan Kemal egyes regényei mesterien tükrözik a kisvárosi gondolkodást.

Ezekben a művekben a hős általában a kisváros egyik ismert személyisége. Fensőbbisége gazdagságából fakad. Minden változástól rettegően maradi, ugyanakkor két-színű és félelmetesen ravasz. Karaosmanoğlu regényében Tahincizade Hacı Emin és a hozzá hasonlók például a vallási érzelmekből is tőkét kovácsolnak, ezért veszik föl a hadzsi – mekkai zarándok – címet. Ezeket leggyakrabban azzal jellemzik, hogy több feleséget tartanak, mértéktelenül isznak, sötét ügyleteik vannak. Mivel a változásokat veszélyesnek ítélik meg saját kedvező pozíciójukra, ezért megkísérlik elhallgattatni a jobbítani igyekvő fiatal állami tisztviselőket és eszmékért hevülő értelmiségieket. Akik velük szembeszegülnek, csapdába esnek, állásukat veszítik és mehetnek is el a városkából. Egy ilyen, teljesen hűbéri kezekbe került kisvárosban csak nagyon kevés értelmiségi élhet meg. A tisztviselők többsége pedig ezen urak játékszerévé válik; a kitűzött reformokat szabotálják, s a kormánynak olyan hamis jelentéseket küldenek, amelyek kedvező színben tüntetik fel, javulónak jellemzik a helyi viszonyokat. A pártok alakulása tovább erősítette a nagybirtokosok helyzetét. Az ilyen emberek atyafiai ülnek be a párt helyi szervezeteinek vezető posztjaiba, s a sógorság-komaság kapja a zsíros megbízatásokat. Immár titkos fondorlatokra sincs szükség: nyíltan szót lehet emelni a reformok ellen, s az ilyen érdekszövetséggel szembekerülő tisztviselőket, nevelőket kedvük szerint söpörhetik ki állásaikból. Necati Cumalı *Mine* c. darabjában¹¹ erőteljesen hangsúlyozza: e kisvárosok lakói arra kényszerülnek, hogy az iszlám erkölcsi előírásait nagyon szigorúan kövessék, s a

¹¹ Az író az ötletét egy Kırıkkale-ben elkövetett gyilkosságból merítette. Egy fiatalasszony megölte apását, mert az azt a pletykát terjesztette róla, hogy megcsalja férjét. Neve bemocskolása folytán az élet annyira kibírhatatlanná vált számára, hogy előbb öngyilkosságot kísérelt meg, azután egy tébolyult pillanatában megölte apását. Ld.: *Varlık*, 1959. márc. 15, 6. o.

reakció nyomása megfosztja őket a szabadságtól. Például a nő erkölcsének legjobb mércéje, ha házába bezárkózva családi körében él. Az ilyen légkörű kisvárosban a nő még nevelő- vagy betegápolóként is nehezen vállalhat munkát. Még az ilyen munkakörben dolgozó nőket is gyanakodva nézik. A feléje irányuló támadás, sértés vagy bemocskolás még helyesnek is látszik, mivel az ún. erkölcsi normák közül kilépett személy ellen történik. Akit nőnek nevezünk, az megül házában, ellátja a háztartást, gyermeket szül. Ha ebből kilépve saját énjét akarja megvalósítani, akkor az ilyen nő már immorális lénynek számít. Ez a felfogás tulajdonképpen a nőnek a férfi, azaz a gyengének az erős általi elnyomást szentesíti.

Korunk írói feldolgozzák a természet törvényei és a hagyományok közötti összeütközést, s amikor a kettő nem illik össze, akkor kihangsúlyozzák, hogy mi módon történik a társadalom tagjainak megtipratása. Leginkább az fordul elő, hogy a házasságba belekényszerített lányok férjüket első adandó alkalommal elhagyják s elmenekülnek. Az erőszakos férjhezadás előtt fejet nem hajtó lányok pedig választottjukkal megszöknek, így tiltakoznak a család és társadalom önkénye ellen. Persze a lányszöktetésnek más oka is lehet: a falvakban olykor a költséges lakodalomtól szabadulnak meg a szülők, ha az ifjú elrabolja a lányt. Látható, hogy a családi nehézségeket nem tekintve, a falvakban és kisvárosokban elkövetett kihágások legtöbbje a társadalmi szabályok keménységéből fakad. Nagyon kíváncsú tehát az individualizmus felé tartó társadalom számára ehhez az új eszmeáramlathoz illő új értékek fellelése. Az irodalom felhívja a figyelmet arra a nagy szakadékra, amely egyrészt a városon élő, a törvények jóvoltából függetlenné vált kicsiny számú nő, másrészt a falu és kisváros – függetlenséget nem ismerő – női között van. Az írók szerint e szakadék áthidalása nem oldható meg papíron maradó reformok útján, az egyedüli lehetőség a módszeres nevelés, az Atatürki forradalom kiterjesztése. A reformoknak a kisvárosokban kiváltott hatásait feszegető ilyen művek egyben nyilvánvalóvá teszik, hogy az értelmiség tökéletlenül közelíti meg a társadalom és forradalom kérdéseit. Az értelmiségnek e tárgyban a nézőpontja inkább politikai és dogmatikus, mintsem szociológiai. Emiatt a reformelveket magáénak valló értelmiségi értetlenül szemléli a kisváros évszázados hagyományait, sajátos életformáját; nem látja meg annak folytonosságát s hogy épp emiatt mindez nem tűnhet el egyik pillanatról a másikra valamilyen tisztviselő parancsszavára. Az iskolában a kisváros és a falu életéről ismereteket nem szerzett fiatal tisztviselők, amikor ilyen váratlan nehézséggel találják magukat szemben, megdöbbennek, elvesztik bátorságukat és kézzel-lábbal kapálódznak vissza a városba. Közöttük olyanok is akadnak, akik a nyugatiassá válást úgy értelmezik, mint egyfajta „szabad” (vagy inkább szabados) életet – pedig ettől a nyugati világ nagyvárosaiban is idegenkednek. Pl. İlhan Tarus *Yeşilkaya Savcısı* c. művében az ügyész ilyen sajnálatra méltó figura. Egyfelől a reformeszmék légkörében él, másfelől pedig mindenféle nővel összeadja magát, állandóan szórakozik és végül élete teljesen hozzáidomul ellenfele, a vele szemben álló földesúr életéhez.

Minden regényében a köztársasági Törökország életének legpontosabb képét nyújtó Yakup Kadri Karaosmanoğlu kétkötetes regényében, a *Panorama*-ban az értelmiségieknek a forradalmi változásokkal kapcsolatos magatartásával foglalkozik.¹² Az író szerint az

¹² Karaosmanoğlu e regényt Svájcban írta, amikor ott török nagykövet volt. Elhiteti, hogy az 1932-t követő időszakról mesél, de valójában a 40–50-es évek fordulójakor saját pártjában, a Köztársasági Néppártban történt változásokról szól. Ez a párt (egykor Atatürk forradalmi pártja. A

értelmiségek már nem idealisták; a pénzt, a hírnevet, a személyes hasznot kergetik. Közöttük olyanok is vannak, akik elfelejteni látszanak minden elvet, amelyért valamikor harcoltak. Hasznukat biztosítandó, valamiféle „specialista” címet vettek fel. Magaslatukról aztán mindenkinek kéretlen tanácsokat osztogatnak, s valójában össze nem egyeztethető dolgokat próbálnak összehasonlítani. Úgy viselkednek, mint akik szégyenkeznek; úgy járnak-kelnek, mint iránytűjüket vesztett emberek. Letagadnák, hogy valamikor a társadalommal forradalmiságuk címén „érthetetlen intézkedéseket” akartak elfogadtatni. Emiatt mintha elnézést kérnének; s versenyt futnak egymással azért, hogy a forradalom kárvallottjait megengeszteljék. A reformokhoz hű kisszámú értelmiségi nem tudja visszaverni ezt az ellenáramlatot és így ütközetten kívül marad. (Annak megértése végett, hogy Yakup Kadri Karaosmanoğlu-t miért fűti kérérlhetetlen indulat a megalkuvók ellen, tudni való, hogy ő maga mennyire hű a reformnemzedék szelleméhez.)

Az irodalomban magukról szóló értelmiségek többsége határozatlan. Mindannyiukat megcsapta a forradalmi változások szele, kiszakadtak saját hagyományos kultúrájukból és a nyugatot el nem érve valahol megfeneklettek. Vannak köztük olyanok, akik magukévá tették az új értékeket. Vannak olyanok is, akik saját régi világukban igyekeznek élni. Azonban a túlnyomó többség a két véglet között maradt és egyikbe sem tartozó, mozdulatlan tömeget alkot. Attila İlhan *Sokaktaki Adam* c. regénye a lényegtelen vitákba fűlt, válasz nélkül maradt kérdések közt elveszett, ilyen koravén értelmiségekről szóló pesszimista mű.

Ezek mellett azonban létezik a zűrzavartól és borúlátástól nem érintett új értelmiségi tömeg is. Ennek javarésze falusi származású, s azon küszködik, hogy beleszólhasson az ország dolgaiba, a hangját hallathassa. Főként a paraszt életkörülményein szeretne javítani. Ereje céltudatosságából, a falusi élet természetességéből, meleg emberi kapcsolataiból származik. A népi értelmiség igyekezetét gáncsolók pedig a hagyományokba kövült, a falu gondjait megvitatni az ország jóhírére nézve károsnak tartó, sőt ezt a társadalom viszályainak okául felhozó maradiak.¹³

Hátramaradt még az oszmán eredetű értelmiség maroknyi csoportja. Az ide számító személyek az új nemzedék vergődésével éles kontrasztban teljesen mozdulatlan életet élnek; a körülöttük lefolyó események nem keltenek visszhangot bennük. Abdülhak Şinasi Hisar (1883–1963) *Çamlıcadaki Eniştemiz* és *Fahim bey ve biz* c. regénye az átmeneti időszakban az oszmáni értelmiség életét tükröző két értékes mű.¹⁴ Vamık bey és

ford.) az 1947–48-as években középutassá vált, forradalmi törekvéseit föladta. Yakup Kadri Karaosmanoğlu most hatvanas éveit tapossa és még mindig a K. N. P. központi lapjában, az ULUS-ban jelenteti meg változásért küzdő cikkeit. Egyszer (Menderes idejében. A ford.) írásai miatt bíróság elé állították, de felmentették. Művei közül az eddig említetteken kívül a következőket kell kiemelnünk: *Kiralık Konak, Bir, Sürgün, Anamın Kitabı*. Az értelmiség problémáit más szemszögből nézi Samim Kocagoz (sz.: 1916) az *Onbinlerin Dönüşü* (A tízezrek visszatérése. Európa, 1976. A ford.) c. regényében. Az író a jobb- és baloldali fiatalok összeütközéseit ábrázolja az 1940-es években.

¹³ Ennek legjobb példáját nyújtják a Falusi Intézetek tárgyában folytatott viták. Az Istanbul és a Türk Yurdu, valamint a hozzá hasonló konzervatív folyóiratok támadták az Intézeteket, de azok neveltjei részéről méltó választ kaptak. Az 1955–56. években többek között egyrészt Mehmet Kaplan (egyetemi tanár. A ford.), másrészt Mahmut Makal (népi író. A ford.) gondolatai jó példái ezeknek a vitáknak.

¹⁴ A *Fahim Bey ve Biz*-t Friedrich von Rummel németre *Unser Guter Fahim bey* (The Hague, 1954) címen fordította. Von Rummel a *Die Türkei auf dem Weg nach Europa* (München, 1952)-ban rámutatott a török irodalom néhány sajátosságára, ld.: 44–45. l. és 132–141, valamint 144. l.

Fahim bej (a két regény hőse. A ford.) olyan személyek, akiknek még valódi bonyodalmaik sincsenek, és egyáltalán nem képesek megérteni, hogy miért kell a világnak megváltoznia. Pedig Fahim bej valójában szeretne lépést tartani a változó világgal, de a már régen beléivódott idejétmúlt társadalmi értékrendje megakadályozza abban, hogy beleveggyüljön az új társadalomba. Elsőrendű fontosságú számára megvédeni arisztokrata voltát, a cím és rang nála már rögeszmévé vált. Közben az üzleti világban próbálkozik, de csődöt mond. Mégsem tudja elfogadni a valóságot; azzal hitegeti magát, hogy nagy haszonra tesz szert. Ugyanakkor jósokhoz fordul: mondják meg, milyen kilátásai vannak a jövőre nézvést. (A konzervatívok azt állítják, hogy Hisar a regényeiben feldicséri a múltat, holott írónknak nincs politikai célja).

A mai török irodalomban jelentős helyet vívott ki magának a novella. Tárgyát leginkább a városi életből meríti. Lényegesebb benne a művészi törekvés, mint a társadalmi mondanivaló. A városiakat mint egyéneket láttatja és nem általánosít. Mégis – akár a költészetben – itt is érződik a társadalom jelenléte, a mű atmoszférája, az események közege révén.

A város életéről szóló regény és elbeszélés mind stílári sajátosságaiban, mind témaválasztása szempontjából az utóbbi időben az amerikai irodalom hatása alá került. Valamikor – a *Sinekli Bakkal* íróját, Halide Edip Adıvar-t (1884–1964) követve – a városi életet az angol regényhez hasonlóan feldolgozó áramlat volt uralmon;¹⁵ de ettől az írók hamarosan eltávolodtak. Helyébe Memduh Şevket Esendal (1883–1952) nyomán – lásd: *Ayaslı ve Kiracılar* – az egyénnel foglalkozó művek íródtak, s ezek is keltettek nagyobb érdeklődést.

A török novella-irodalomban új ösvényt taposott Sait Faik Abasıyanık (1906–1954). Csodálatos művészettel vetítette elénk az egyszerű isztanbuli emberek (halászok, boltosok, sofőrök, utcai árusok stb.) életét. Az író ezeket az öt megihlető személyeket nem elemezte, hanem festő módjára kis tablókát festett életük eseményeiről. Velük élt, elvegyült közéjük. Emiatt alakjai életteliak. Ha a többitől elkülönítve csupán egy írását vesszük kézbe, akkor lehetséges, hogy nem ötlük szembe a társadalmi elem. Összes művei együttesen viszont szemünk elé tárják a városi élet, a városi emberek gondjainak legkülönbözőbb oldalait.¹⁶ Sait Faik Abasıyanık, Oktay Akbal (sz.: 1923), Haldun Taner (sz.: 1916) és Orhan Hançerlioğlu (sz.: 1916) műveinek társadalmi oldala a témaválasztásban, a szereplőül választott szegényemberek iránt érzett szeretetében mutatkozik meg. Ez a mély és tette serkentő szeretet tartós hatást kelt az olvasóban is. Vagyis az ilyen irodalom pszichológiai megközelítés révén mélyebben képes feltárni az emberi gondokat.

¹⁵ Halide Edip Adıvar: (egyetemi tanár, író. A ford.) nyugaton a török nemzeti harcot leíró és a török nyugatosítási mozgalmat ábrázoló könyvei révén ismerik: *The Turkish Ordeal* (New York, 1928), *Turkey Faces West* (New Haven, 1920), *Conflict of East and West in Turkey* (Lahore, 1935). Törökországban leginkább irodalmi művei szereztek neki hírnevet: *Ateşten Gömlek*, *Tatarcık*, *Akile Hanım Sokakı*...

¹⁶ Sait Faiknek a háború éveiben *Medar-ı Maişet Motoru* címen megjelent *Birtakım İnsanlar* c. könyve eladását a minisztertanács állította le azzal az indokkal, hogy az osztálykülönbségeket élezi ki. Sőt az író egy elbeszélése miatt bíróság elé is állították. Sok elbeszéléskötete közül a legfontosabbak: *Sarınc*, *Alemadağda Var Bir Yılan*, *Şahmerdan*, *Havada Bulut*. További ismeretek végett ld.: Tahir Alangu: *Sait Faik İçin* (Istanbul, 1956), valamint Muzaffer Uyguner: *Sait Faik'in Hayat* (Ankara, 1959).

A városi élettel foglalkozó írók közül csak példaként soroltunk fel néhányat. Ezeken kívül más írók is ugyanilyen értékes műveket alkottak, mesteri szintre fejlesztvén az írás művészetét. A *Suçumuz İnsan Olmak* c. regényével díjat nyert Oktay Akbal-on kívül a város szegénynegyedei iránt közelről érdeklődő Orhan Kemal-t is ide sorolnám. *Murtaza*, *Grev* és *Cemile* c. műveiben Orhan Kemal a városi munkásról szólván sikerrel ábrázolja az iparosodás és ebből származóan az új emberi közösségek különféle megjelenési formáit. Azt állítja, hogy a gép nem változtatja meg az embert annyira, amennyire a szociológusok remélték; de ennek az oka, hogy a közművelődés nem tart lépést a gépesítéssel. A város munkásnegyedében a családi kapcsolatokat általában a hagyományos fogalmak szabályozzák. Ebből a szempontból a munkásság ahelyett, hogy a városhoz hasonlana, ahol él – inkább a faluhoz hasonlít, ahonnan eljött. Ennek a tömegnek a városi élethez igazodását, munkahelyéhez kötődését a következő tényezők akadályozzák: elesettség, tudatlanság és a városi jómódú tömegek megélhetési feltételeitől való csillagászati távolság.

A városi élet másik érdekes oldalát Aziz Nesin (sz.: 1915) villantja föl könyv alakban összegyűjtött vagy az újságokban fellelhető számtalan elbeszélésében, karcolatában.¹⁷ Az író 1955 és 1956 (az eredeti szöveg téves, helyesen 1956 és 1957. A ford.) években a humoros elbeszélések nemzetközi pályázatát Olaszországban kétszer is megnyerte. Elsőre úgy tűnik, hogy Aziz Nesin írásaiban csak emberi gyengeségekről beszél; pedig valójában bennük rejlik a társadalmi hatások mély elemzése. Az író a formalizmuson, a bürokrácián, a hírnévre éhes szerencsevadászokon, a felszínes, félművelt értelmiségieken, a kétarcú erkölcsöcsöszökön gúnyolódik. Fő céltáblái a politikusok és az újjazdagok. Különösképpen ezeknek előregyártott beszédmódját, kifelé élését, szerencsehajhzását és gondolkozásmódját tűzi tollhegyre. Ötleteit a mindennapi életből meríti, de az író intellektusa és humoros látásmódja társadalmi hangsúlyt ad nekik s növeli az olvasónak az adott társadalmi körülmények iránti elégedetlenségét. Aziz Nesin írásait manapság nem annyira irodalmi értékükért, mint inkább a társadalom visszasságait feltáró voltuk miatt olvassák. Egyelőre nem lehet tudni, hogy emiatt a jövőben veszítenek-e valamit értékükből.

A nemzeti irodalom más ágában is hasonlóan az emberi problémák mélyreható elemzése folyik; ennek jó példa Cengiz Dağcı-nak a Törökországon kívül élő törökséggel foglalkozó művei (*Korkunc Yillar*, *Yurdunu Kaybeden Adam*, *Onlar da İnsandı*). Dağcı (sz.: 1920) regényei egy érzékeny ember személyes életében lehorgonyoztak és az elfogulatlan értelmiséghez szólnak.

Az ebben az elemzésben foglalt társadalmi-forradalmi irodalmat főleg a diákok, a tanítók és tanárok, valamint a vezető értelmiségiek egy része olvassa. A folyóiratokhoz küldött olvasói levelek azt mutatják, hogy közönsége országszerte fellelhető. Olykor a kis településeken élők – talán realizmusa miatt – nagyobb érdeklődést éreznek az ilyen irodalom iránt. Erre utalnak a falusi tanítóktól érkező levelek. Sőt a falusi lakosságnál is nagy érdeklődést keltenek a falu életével, a falusi eseményekkel foglalkozó, tiszta török nyelven írt novellák.

¹⁷ Néhány könyve: *Damda Deli Var*, *Havadan Sudan*, *Mahallenin Kismet*i, *Medeniyetin Yedek Parçası*, *Nutuk Makinesi*, *Ölmüş Eşek* stb.

Az ilyen jellegű művek forgalomba kerülésüktől számított egy-két hónapon belül elfogynak. Ez mutatja leginkább az irántuk megmutatkozó érdeklődést. Pl. Mahmut Makal *Bizim Köy-e* hét kiadást ért meg.¹⁸ (Azóta a 10. kiadás is megjelent. A ford.) Egyelőre nem lehet határozottan állítani, hogy ez az irodalom hatással volna a nép nézeteire és a kormány politikájára. Mégis több jel arra utal – pl. a sajtóban a társadalmi témáknak szentelt tér és a kormány megértő magatartása a társadalmi kérdéseket feszegető vitatkozókkal szemben –, hogy mindkét irányban fejlődött a társadalmi felelősségérzet.

Összefoglalva elmondhatjuk, hogy az irodalom fontos eszköz a társadalmi fejlődést szükségessé tevő gondolkodás és közérzés talajának előkészítésében. Törökország azzal, hogy a több pártrendszer tette magáévá, bizonytalan kimenetelű társadalmi-politikai kalandba fogott. Kíváncsú, hogy ez az út Törökországot a demokráciához, a társadalmi, gazdasági és kulturális szabadsághoz vezesse. Ezt akarja az irodalom is. A közakaratot jól felfogni, az építő törekvéseknek utat nyitni: ez a vezetők és a haladó csoportok feladata.

¹⁸Néhány könyvkiadással folytatott magánbeszélgetésem szerint a fiatal írók könyveinek első kiadása 2–4000, az ismerteké pedig 3–6000 példányra tehető. Bár nem szabad elfelejteni, hogy Törökországban kézzel szották adni a könyvet, s így egy könyvet elég sok ember olvas. Néhány ismert irodalmi folyóirat példányszáma is ugyanilyen érték körül mozog. A többi sokkal kevesebbet tud eladni.

Kemal Karpat professzor tanulmánya először előadásként hangzott el a Harvard Egyetem 1959-ben rendezett szemináriumán. Néhány hónapra rá megjelent a *Middle East Journal*-ban. A szerző 1962-ben átdolgozott kiadást jelentetett meg Istanbulban a Varlık kiadónál. Jelenleg ez utóbbi, kényv alakban megjelent mű második részét közöljük kis rövidítéssel. Az első részben a szerző főként a török költészetéről beszél, s elsősorban a múlt századi és e század eleji török irodalom főbb irányait vázolja. Terjedelmi korlátok miatt úgy döntöttünk, hogy a második rész a fontosabb a magyar olvasó számára. Egyrészt, mert élő irodalomról szól, amelynek fordításával, a szerzők neveivel a továbbiakban is találkozhat. (Éppen ezért tettük ki a szerzők neve mellé a születési, és szükség szerint a halálozási évszámot.) Ugyanakkor rendkívül érdekes jelenséget tárgyal: egy prózairodalom születését, amelyet a török társadalom forradalmasodása teremtet a semmiből.

A török irodalomban – mint számos keleti társában – az igazi próza csak a költészet évszázadai után jött létre. Törökországban a XIX. században jelentkeznek első magzatmozgásai, akkor még java-részt fordításokkal, átdolgozásokkal. A XX. század elején azonban már kiváló elbeszélő akad: Ömer Seyfettin (1884–1920). A 20-as években kezdődő heves szociális és politikai változások kezdtek megérlelni a török prózát, amely azután 1945, majd még inkább 1960 után már nemzetközi szintű irodalmat teremtett. Jellemző módon ez összefügg azzal a ténnyel, hogy az alkotók igazi török témákhoz fordulnak. Így például a korábban szinte tabuként kezelt, vagy csak felszínesen érintett falusi és kisvárosi problematika valóság-hű képet ölt az írásokban. A kialakuló összkép leleplező: a kisváros a falu kizsákmányolásából él, és ezért olyan hihetetlenül konzervatív – ezzel uralmi helyzetét védi. A falusi élet hosszú ideig tartó mozdulatlansága, amelyet ti. az értelmiség forradalmi mozgalma, majd az iparosodás szüntetett meg, szintén lehetővé tette a hagyományos moszlim élet megkövesedését. A modern török próza tulajdonképpen abból az erőfeszítésből született, amellyel az első világháború után halálra ítélt Törökország a társadalom erőltetett ütemű korszerűsítésébe fogott. Ezért lényeges a török irodalom társadalmi szempontú elemzése.

A szerző bevezetőjében arról vall, hogy véleménye szerint a török irodalom „legfényesebb időszakát még nem teremtette meg” és felívelőben van. A tanulmány megírása óta eltelt másfél évtized nagy értékű alkotásai igazolták ezt a megítélást.

(Fordította és magyarázta: Kelemen András)

NÂZIM HIKMET ARS POETICÁJA

Nâzim Hikmet szobája. A falakon Abidin Dino „Menet” című festménye, színes fénykép Isztambulról, Avni „Lovai”, hímmzett faliszőnyeg – a bolgár pionírok ajándéka –, rajta a legszebb, leghitelesebb Nâzim-portré.

Nâzim asztalánál, Nâzim írógépén írom az előszót az ő könyvéhez; a tollat, amellyel a korrektúrákon dolgozom, tőle kaptam ajándékba.

Nâzim írta egyszer Puskinról: „Valahányszor Puskit láttam moziban vagy színházban, könyvet vagy életrajzot olvastam róla, mindannyiszor torkomban dobogott a szívem annak a biztos tudatától, hogy jaj, meg fogják ölni! . . . És mindannyiszor végtelen szomorúság fogott el, hogy meghalt.”

Nâzimhoz tizenhárom évnyi szoros barátság fűzött; tőle magától hallottam szinte valamennyi versét, Moszkvában írt költeményeinek első olvasója lehettem, vártam őt 1951. június 29-én a moszkvai Vnukovo-repülőtéren, 1963. június 3-án pedig a moszkvai Novogyevicsi temetőben végső búcsút vettem tőle.

Most, amikor ezt az előszót írom, megelevenedik előttem ez a tizenhárom esztendő, és ahogy közeledem az 1963. június harmadikai dátumhoz, a szívem egyre erősebben ver: Nâzim el fog menni, és végtelen szomorúság fog el: „Ebből a világból Nâzim elment”. (Vala Nureddin, Nâzim gyermek- és ifjúkori barátja adta ezt a szép címet a róla írt könyvének: „Ebből a világból Nâzim elment”).

Nâzim Hikmetről jócskán jelent meg már írás és fog is megjelenni. Művészetéről elemzéseket adtak ki és fognak is még kiadni. De mindezeknél sokkal fontosabb az, hogyan vallott ő maga saját költészetéről.

Nâzim nem szeretett erről a témáról beszélni. Könyvei elé erőszakkal kellett vele előszót íratnunk. Egy alkalommal például ezt írta: „Gyermekkoromban, ha helyesírási hibát követtem el, azzal büntettek, hogy a szót huszonötször le kellett írnom. Most pedig az a büntetésem, hogy könyveim elé előszót kell írnom. Holott az olvasó kezében van a könyv, és én bízom a szívében és eszében. Hiszen ha nem bíznék, nem nyújtottam volna át neki olvasásrasa könyvemet. Márpedig, ha így van, mi szükség van az előszóra, különösen, ha én írom? Miért fejtegessem, hogy számomra a költészet ezt és ezt jelenti? Ha művészeti elveim, ezeknek az elveknek kialakulása, fejlődése, formálódása, változásai még egy ilyen gyűjteményes kötet olvasói számára sem válnak világossá, bármit mondok is, hasztalan. Hasztalan az én bevezetésem is, a szerkesztők utószava is. Mindezek ellenére megírom az előszót. Összeszorítom a fogam, a homlokom ráncolom, fölállok – leülök, fölállok – leülök, de írom. Miért? Mert azt akarom, világos legyen, mit akartam és mit tudtam véghez vinni, mire vágytam és mit tudtam megvalósítani. Elmondom tehát az olvasónak

mi volt a célom, ő pedig mérlegre teszi a megvalósítást. A különbséget látni fogja. Mert természetesen van különbség: a vágyaink mindig előbbre járnak, mint a lehetőségeink. Különbség van; ellentét vagy ellentmondás azonban nincsen. Arra törekedtem, hogy soha egyetlen olyan sort le ne írjak, amely művészeti elveimmel ellentétes volna.”

Nâzim a későbbiekben is szerzett néhány ilyenfajta előszót, de hogy ars poeticáját megírja, arra végképp nem lehetett rávenni.

Egy nap levél érkezett Olaszországból, Nâzim műveinek kiadójától. A kiadó tulajdonosa közölte benne, hogy Nâzim összes műveit, mindazt, amit addig írt, akárhány kötet legyen is, ki akarja adni. Ugyanakkor felkérte a költőt művészeti fölfogásának összegzésére is. El kell mondanom, hogy ez volt Nâzim műveinek legjobb kiadója, amely az *Emberi arcképek hazából* harmadik könyvét kétnyelvű kiadásban is megjelentette. Nâzim igen respektálta ezt a kiadót, és az ajánlatot örömmel fogadta.

Hozzá is láttunk műveinek összegyűjtéséhez, de azután félbemaradt az egész. Nâzim elutazott Tanganyikába, visszatérően Berlinbe is, azután, nemsokára... 1963. június 3...

Mielőtt elutazott Tanganyikába, azt határoztuk, hogy korábban megjelent, illetve a nálam levő írásaiból „montázs”-t állítok össze, Nâzim ezeket hazatérése után átnézi, ahol szükséges, átdolgozza, és az elemek közé „hidakat épít”.

Elkészítettem a montázst, Nâzim még látta, tetszett is neki, megbeszéltük, hogy két nap múlva hozzálátunk a hidak építéséhez...

Az itt következő írás – ez a montázs. Sajnos, hidak nélkül. Nâzim terveit szem előtt tartva megpróbáltam mégis hidat verni...

*

„Miért írok verset? Kérdezzük inkább így: Miért, hogyan kezdtem verset írni?

Megpróbálok visszaemlékezni rá.

Tizenhárom éves lehettem. Isztambulban voltunk. Nagyapám költő volt, de a verseit még ma sem értem. Verseit a háromnegyedrészt arab és perzsa szavakból álló, arab és perzsa nyelvtani szabályokat követő török nyelven: oszmánliul írta. Didaktikus, dogmatikus, vallásos költemények voltak ezek. Nem értettem őket, de mégiscsak egy költő-nagyapa unokája voltam. Anyám Lamartine-ért rajongott, verseit eredetiben olvasta. Akkoriban lefordítottak ugyan néhány Lamartine-költeményt törökre, azaz oszmánlira. Anyám nagyon jól tudott franciául, oszmánliul azonban nem. Akárcsak én.

Nagyapám, Nâzim pasa költő volt, anyám Lamartine csodálója. Házunkban – eltekintve apám irodalom iránti közönyétől – a költészetet mindig is előkelő hely illette meg.

Egyszer a velünk szemközti házban tűz ütött ki. Először láttam tűzvészt. Félttem is, ámultam is. Nagyapám – hogy a tűz át ne terjedjen hozzánk – az ablakban állt, kezében a lángok irányába fordított Koránnal. A tűz elaludt. Persze nem a Korán erejétől. Mire a kigyulladt ház porig égett, a tűz elhamvadt, én pedig egy óra múlva megírtam első versemet. Címe: A tűzvész. Üteme, bár a nagyapám sokszor felolvasott *aruzban* írt költeményeinek fülembé csengő ritmusa is belejátszott, nem volt *aruz*. Nem volt szótagszámláló verselés sem, s akkor még a szabadversről sem volt fogalmam. Egyszóval valami kitaláció volt. Nyelve oszmánli utánzat. Témája pedig:

Yanıyor yanıyor
Müdhiş terakeler
Çekiyor ağışuna bu advi beşer
Haneler, fakirler, yetimler . . .

(Ég, ég
Féielmetes zajok
Ez az embertelen erő magához ránt,
Házak, szegények, árvák . . .)

Most, amikor ezeket írom, döbbenek rá, hogy sokkal inkább az *Edebiyatı Cedide*, például Fikret, semmint nagyapám hatása alatt álltam. Hogy miért, nem tudom. Talán apám miatt, aki különben nem volt verskedvelő ember, de Tevfik Fikretet – ő is egyfajta oszmánli nyelven írt – gyakran olvasgatta fennhangan melletttem? Talán.

Tizennégy éves voltam, azt hiszem, amikor a második versemet írtam. Az első világháború éveiben jártunk. Nagybátyám elesett Çanakkalénál. Heves hazafi voltam. A vers a háborúról szólt. Milyen különös: arra határozottan emlékszem, hogy írtam egy verset, sőt arra is, hogy már nem oszmánliul, hanem már csak kevés arab és perzsa szóval tarkított török nyelven, amely Mehmet Emin, az iskolában tanult költő kissé csikorgó nyelvezetét követte – a versnek azonban egyetlen sorára sem emlékszem.

Később, talán tizenhat éves lehettem, amikor a harmadik versemet írtam. Yahya Kemal, az a nagy költő, aki új költői nyelvet és mondanivalót hozott az akkori török költészetbe, érzésem szerint szerelmes volt az édesanyámba. Anyám gyakran olvasta otthon költeményeit. A tengerészkadét-iskolában a költő tanárom volt. Az a valami, amit írtam, a nővérem macskájáról szólt. A verset megmutattam Yahya Kemalnak. Látni akarta a macskát is, amelyről a verset írtam. Összehasonlítva a kettőt, így szólt:

– Ha ezt a piszkos, rühes macskát így tudod dicsérni, biztos, hogy költő leszel.

Körülbelül tizenhét éves voltam, amikor az első versem megjelent. *A cipruskertekben* volt a címe, s a temetők síró halottairól szólt, akik, míg éltek, szerettek. Yahya Kemal több helyét javította.

Azután meg érdeklődni kezdtem a lányok iránt, s ontottam a verseket.

Az Antant elfoglalta Isztambul. Antantellenes és az anatóliai háborút támogató verseket írtam. Közben nyelvezetem tisztult, s elsajátítottam a szótagszámláló verselést és a rímkezelést.

Anatóliába kerültem. A nép – sovány lovaival, Noé korabeli fegyvereivel, éhségével és tetveivel – harcolt a görög hadsereg ellen. Fölfedeztem a népet és a nép harcát. Csodáltam és szerettem, féltem és el voltam ragadtatva. Éreztem, hogy mindezt valami más módon kellene megfogalmaznom, de nem ment. Nagyobb, még nagyobb megrendülésre volt szükségem . . .

(Mégsem tudtam, ma sem tudok nem verset írni.)

Amikor a megszállt Isztambulból Anatóliába kerültem, majd Boluba érkeztem, és a néppel, a parasztokkal közeli kapcsolatba kerültem, elért hozzám a Szovjet-Oroszországban történtek híre, megismertem Marx, Lenin és a többiek nevét is. Éreztem, hogy a költészetnek új dolgokat, eddig soha el nem mondottakat kell kifejeznie. Engem mindenekelőtt az új tartalomnak megfelelő új forma megtalálása foglalkoztatott. A formában általában könnyebb az újat megvalósítani. A rímmel kezdtem. A rímeket nem mindig a sorok végére, hanem az egyik sor végére és a következő sor elejére helyeztem. Például:

„Yıldızlarla ufka sarkan beyaz, dümdüz bir gece saatlerce nasıl konuşmak arzusunun verirse . . .”

(A horizontra csillagokkal sugárzó fehérség vágyat ébresztene futni egész éjszaka órákon át . . .)

Abban az időben, amikor Boluból Trabzonba mentem, hogy onnan utazzam tovább Szovjet-Oroszországba, a tartalom sokkal erősebben foglalkoztatott, mint a forma. De a tartalmat – amelyet magam forradalminak ítélttem – általános szimbólumokkal akartam visszaadni. Például:

Misírin yanık kızıl çöllerindeki eham,
Bugün seni gönlünün diliyle söven adam
Belki yiğit yürekli, belki de bir delidir,
fakat seni mutlaka yıkmağa yeminlidir . . .

(Egyiptom égő vörös sivatagiban álló piramis,
Az ember, aki ma téged szívének nyelvével káromol,
Talán hőslékö, talán bolond,
de megesküdtött, hogy téged föltétlenül lerombol . . .)

Batumba érkezésem után kapcsolatba kerültem a szovjet valósággal. Költeményt írtam a Vörös Hadseregéről. Ugyanakkor újra foglalkoztatni kezdtek a formai kérdések. Hét- és tizenégyesorosokban írtam a *Boldog könyvet*. Ilyen kísérletek már korábban is történtek, magam azonban itt próbálkoztam meg vele első ízben.

Már nem emlékszem rá pontosan, a Pravdában vagy az Izvesztyijában láttam-e, gondolom, Majakovszkij írhatta – láttam egy verset, amelynek hosszú-rövid sorai fölkeltek érdeklődésemet, de hiába fordítottam le, nem értettem, miről szól.

Batumból Moszkva felé tartva éhségsújtotta vidékeken utaztunk át. Megrendített, amit láttam. Szerettem volna szertekiabálni, hogy ez az éhség sem fogja tudni lebírní a forradalmat. Moszkvában egy verset kezdtem írni az éhségről, szótagszámláló verseléssel, különböző szótagszámú kombinációval, de sehogy sem sikerült. Hirtelen fölmerült bennem a Batumban látott vers formája. Nem volt ez azonos az általam jól ismert francia szabadverssel; valami vadonatúj dolog volt: a költő mintha hullámokban gondolkodott volna. Megírtam *Az éhezők szembogarait*:

Kimi
kemik
dizlerine vurarak
yuvarlak
bir krın taşıyor!

(Aki
csont
térdeit verő
puffadt
hasat hord!

Kimi
deri . . . deri
Yalnız
yaşıyor
gözleri!

Aki
bőr . . . bőr!
csak a
szeme
él!)

Azidőtájt úgy gondoltam, hogy ebben a formában nagy szerepet játszik a rím, tehát, hogy dominánsá tegyem, tiszta rímeket kezdtem írni. Például:

Yağ yağmur yağ
yağ yağmur yağ
ağlarışağ
hey babalık.
Yine dere kurudu be çıkmıyor balık . . .

(Ess eső ess
ess eső ess
hálói épek
hej apácska.
Megint kiszáradt a patak nem bukkan fel hal . . .)

Ugyanakkor arra a nézetre jutottam, hogy a vers harmóniája nem egy lant, nem egy hegedű, hanem a különböző hangszerek kombinációit megszólaltató zenekar harmóniája. Az új művészetben, *A Kaspi-tengerben*, *A szomorúfűzben* ezt a harmóniát szerettem volna megteremteni. Mindezekben a formai játékokban a lényeg mind a szótagszámláló verselés, mind pedig az *aruz*, azaz dívánköltészetünk elemeinek a megőrzése. A rímhasználat nem okozott gondot, mert a dívánköltészet nagyszerű lehetőségei és rímjátékai számomra adottak voltak. Ekkor írt verseimet pódiumi előadásra, szavalókórusoknak szántam, s ez természetesen formájukra is hatott. Íme egy példa a menetelés ritmusát követő, felolvasásra szánt verseimből:

Adım
adım
adımlar adım — lar.
Kal — dırım, kal — dırım
kal — dırım — lar kal — dırım — lar . . .
Cadde
caddeler —
Kalabalık.
Ka — la — ba — lık . . .

(Lépés
lépés
lépések lépé — sei.
Jár — da, jár — da
jár — dák, jár — dá — i . . .
Út
utak —
embertömeg.
Em — ber — tö — meg . . .)

Mindezekben a formai útkeresésekben, az új tartalomhoz leginkább illő forma keresésében jelen van a szovjet költészet, legalábbis egyes irányzatainak hatása . . .

(Nâzim Hikmet fenti mondatában az „akkori” jelző az 1920-as évekre utal. Ezekben az esztendőekben a szovjet költészetnek valóban különböző irányzatai voltak, közülük a legfontosabb a Majakovszkij-vezette futurizmus, valamint a konstruktivista költői iskola, amelyhez olyan neves költők csatlakoztak, mint Ilja Szelvinszkij vagy Eduard Bagritszkij. Nâzim Hikmet ebben az időben még nem tudott jól oroszul; figyelmét nem annyira a tartalmi, inkább a formai újdonságok ragadták meg. Tetszett neki Majakovszkij versformája, s ő is hasonló formájú költeményeket kezdett írni, sőt magát is futuristának

nevezte. Egy napon azonban az utcán összefutott egy oroszul jól beszélő törökkel, aki így szólt hozzá:

– Bolond vagy te? Futuristának nevezted magad, közben talán nem is tudod, hogy a futuristák tagadják a lírát!?

– Hát akkor . . . ha így áll a helyzet, nem vagyok futurista. Na de akkor meg kik azok, akik nem tagadják?

– A konstruktivisták.

– Akkor én konstruktivista vagyok!

Nâzim „konstruktivizmusa” sem tartott sokáig. Valamivel később másvalaki azt mondta neki, hogy nem a futuristák tagadják a lírát, hanem a konstruktivisták, mire újra „futurista” lett.

Bár Nâzim Hikmet későbbi költeményeiben a tartalomban is felfedezhető a futurizmus és konstruktivizmus befolyása (pl. *A művészet értelme* c. költeményből: „Şiirime ilham veren perimin omuzlarında açılan asma köprülerimin demir putrellerindendir . . . ” [A költészetemnek ihletet adó tündérem vállain kinyíló szárny függőhidaim vassodronyaiból van . . .], ez a hatás többnyire mégis formai maradt.

Álljon itt még egy példája annak, hogyan is hatott a szovjet költészet Nâzimra: A húszas években Mihail Sztetlov *Grenada* c. költeménye Moszkvában szájról-szájra járt. A vers hőse egy dalt énekel: „Grenada, Grenada, Grenada moja . . .”. Azután egy golyó homlokon találja, „Grená – ” – énekli, de már nem tudja befejezni, meghal. Nâzim a verset nem értette, a szavak félbehagyásának, játékát azonban rögtön két költeményében is alkalmazta:

Atlılar atlılar kızıl atlılar,
atlar rüzgâr kantlılar!
Atlar rüzgâr kanat . . .
Atlar rüzgâr.
Atlar . . .
At . . .

(Salkım Söğüt)

(Lovasok lovasok vörös lovasok,
lovaik szélszárnyúak!
Lovaik szélszárny . . .
Lovaik . . .
Lo . . .

(A szomorúfűz)

Çıkıyor kayık
iniyor kayık
Çıkıyorka . . .
iniyor ka . . .
Çık . . .
in . . .
çık . . .

(Bahrı Hazer)

(Emelkedik a csónak
süllyed a csónak
Emelkedik a csó . . .
süllyed a csó . . .
Emel . . .
süly . . .
emel . . .

(A Káspi-tenger)

Jóval később, 1952-ben, amikor erre a költeményre terelődött a szó, Nâzim ezt mondta:

– Sztetlov versében egy fel nem robbant, de hamarosan robbanó kézigránát szerepel, az én versemben pedig egy süllyedőben levő csónak, illetve lovak, amelyek hamarosan el fognak esni.

– Mit mond, mester? Milyen kézigránát? – csodálkoztunk.

– A „granata” kézigránátot jelent, nem?

– De igen, kézigránát, a versben viszont nem „granata”, hanem „Grenáda” áll, egy spanyol város neve: Granada.

– Ne mondjátok! Az isten verje meg, én azt, hittem, kézigránát! Mit csináljak, a két verset már megírtam, így . . .

(Ez a példa is mutatja, hogy szovjet költészet Nâzim Hikmetre gyakorolt hatása először formai volt. Az akkori szovjet irodalom hatását lényegében a kor költészetét ihlető légkörben, a forradalom-keltette lelkesedésben kell keresnünk. A Majakovszkijékat, Bagratszkijékat, Szvetlovékat megihlető Forradalom, a Nagy Honvédő Háború, a NEP légköre Nâzimot is magával ragadta. A szovjet költők és Nâzim Hikmet ugyanarról szólnak. Nâzim – aki állandóan új tartalmakat és hozzá új formát keresett, élt egy-egy olyan formai megoldással is, amelyet a szovjet költők alkalmaztak először. Véleményem szerint ezt szem előtt kell tartanunk, amikor a szovjet költészetnek Nâzimra gyakorolt hatásáról esik szó.)

„Amikor 1925-ben először tértem vissza hazámba, a tömegekhez szóló versek problematikája még mindig erősen foglalkoztatott. Abban az időben lehetőségem nyílt arra, hogy egy színházban verseimet munkáshallgatóság előtt rendszeresen fölolvashassam.

Azután újra Moszkvában voltam. Verseim előterébe a Szovjetunió valósága, a nemzetközi forradalmi mozgalom krónikája – és a honvágy került.

Akkoriban Marx, Engels és Lenin jegyében éltem. Nemcsak mesternek, tudósak és forradalmárnak, hanem igazán nagy művészeknek is tekintettem őket. Lenin könyveit, úgy, ahogy voltak, színpadra akartam vinni. Ez arra ösztönzött, hogy versben is ugyanazt csináljam. A *materializmus és empiriokriticizmus* c. könyvet két verssel akartam illusztrálni. Az egyik, a *Berkeley* több nyelven is megjelent. A másikat eltéptem. Csak négy sora maradt meg az emlékezetemben:

Seni okurken azizim Yum
uykum geliyor uykum
rüyada mısın bilmem ki nen var?
Rüya gibi bir felsefen var . . .

(Amikor téged olvaslak szentem Jóhír
álom kerülget álom
álmodol-e nem tudom mid van?
Olyan filozófiád van mint az álom . . .)

Arra a meggyőződésre jutottam, hogy az első moszkvai tartózkodásom idején megvetett lírai elemek nélkül nem lehet megenni. A líra visszahódította korábbi pozícióját, stílusom lágyabbá vált. Például:

Denize dönme*k* istiyor*u*m
mavi aynasında'suların
boy verip görü*n*me*k* istiyor*u*m,
denize dönme*k* istiyor*u*m
denize dönme*k* istiyor*u*m . . .

(A tengerhez szeretné*k* visszatérni
kék tükrében a vizeknek
ellepve szeretné*k* látszani
a tengerhez szeretné*k* visszatérni
a tengerhez szeretné*k* visszatérni . . .)

Verseimben csökkenni kezdett a túlságosan meghökkentő, hogy is mondjam, keresett képek száma. Néhány példa az ilyen képekre, a kedves megszólítására:

Ey uzun entarili tüysüz Puankare!
(Hej, hosszú ruhás, tollatlan Pointcarré!)

Vagy:

Ey, ruhu Lortlar Kamaras , kadın!
(Hej, lelke Lordok Kamarája, asszony!)

Vagy:

... Ve ben ancak bahtiyar olacağım
kuyruğuma çift uskuru taktığım gün ...
karnıma bir türbin oturtup
(... És én csak azon a napon leszek
boldog amikor egy pár csavarmenetet
illeszthetek a farkamra ...
Hasamra egy turbinát ültetve)

Megintcsak visszatértem hazámba. Alighogy átléptem a határt, börtönbe kerültem. Hopa börtöne teljesen átformált. A hopai börtönben írt jegyzetek egyfajta új realizmus-értelmezésre mutatnak. A forma, ennek megfelelően inkább a magyarázat, az elbeszélés stílusát követi. A képek is megújulnak. Egy példa a *Csend* c. versből:

Dışarda

kara zıpkasında sınımlar yanan
bir eşkiya hâli var
basa bas çakmak çalan havalarda ...

(Kinn

fekete nadrágján ezüst himzés
olyan mint egy betyár
a kovát-taplót tönkreáztató időben ...)

Törökországban a párt majdnem teljes illegalitásban működött, bizonyos kiadási tevékenységet azonban lehetett folytatni. Ebben az időben már nem szólhattam pódiumról a munkásokhoz, de verseket meg lehetett jelentetni – annak a kockázatával, hogy az ember börtönbe kerül miattuk. Ez a helyzet megszabta a tartalom és forma további alakulását. Néhány versben, pl. a *Miként Kerem* címűben, különösen pedig a szatírákban alkalmaztam ugyan hatásos rímeket és meglepő képeket is, verseimben a lírai elem – nem a szerelem motívumát értve itt ezen – egyre nagyobb teret hódított, a rímek bársonyosabbá lettek, a versek hangja lágyabbra váltott: mintha a költő egy vagy egy-néhány emberrel beszélgetne halkán. Pl.: *A közkatona, A közkatona halála, Éjjeli távirat, Egy elválás története, Optimizmus, Talán én, A kékszemű óriás* stb.

Belki ben
o günden
çok daha evvel,
köprü başında sallanarak
bir sabah vakti gölgemi asfalta salacağım.

Belki ben
o günden
çok daha sonra,
matruş çenemde ak bir sakalın izi
sağ kalacağın . . .

(Talán én
annál a napnál
sokkal előbb,
a hídfőnél fölakasztva
fogom egy reggel árnyékomat az aszfaltra
vetni.

Talán én
annál a napnál
sokkal később,
borotvált államon fehér szakáll nyoma
egészséges leszek . . .)

Vagy:

O mavi gözlü bir devdi.
Minnacık bir kadın sevdi.
Kadının hayali minnacık bir evdi,
bahçesinde ebrulii
hanımeli
açan bir ev . . .

(Volt egy kékszemű óriás
s egy icipici nőt szeretett.
a nő álmaiban egy icipici ház
meg egy márványrajzszínű illatos,
díszloncokkal szegett, napos,
virághabos kert lebegett . . .)*

A nemzetközi témák továbbra is fontos helyet foglaltak el költészetemben, az ország akkori körülményei azonban bizonyos „kódosításra” kényszerítettek: csak így tudtam őket megjelentetni. E költeményekben, pl. a *Miért ölte meg magát Benerci?* c. versben olykor-olykor tulajdonképpen Törökországról szóltam. Néha, pl. a *Gioconda és*

*Szabó Lőrinc fordítása

Szi Jáu-ban a fantasztikum függönye mögé rejtettem mondanivalómat. Máskor nyíltabban is szólhattam, főként a humor és a szatíra nyelvén, példa rá a *Levelek Tarantu Babunak*. Természetesen ezek a tartalmi sajátosságok a formát is befolyásolták. Ennek a poémasornak volt utolsó darabja a Bedreddin-destan. Itt, úgy érzem, túlnyomórészt a népköltészet ütemképleteit követtem. Ugyanakkor ez a könyv formai szempontból minden addig tapasztalatom összegezése. Ebben a kissé gyorsan született, félig megíródott könyvecskében költői fejlődésem minden fokozatát – hol szintézisben, hol meg külön-külön – érvényesíteni akartam:

Sıcaktı.	(Meleg volt.
sıcak.	Meleg.
Sap kanlı, demiri kör bir bıcağı	Véres nyelű, vak vasú kés volt a
sıcak . . .	meleg . . .)

Vagy:

„Varalım,	(Menjünk
dedik,	mondtuk,
Görelim	Lássuk
dedik.	mondtuk.
Yapısıp	Megragadva
sapanın	az eke
sapına	szárát
sol kardeş toprağını biz de bir yol	ez a testvér a földjét mi meg utat
sürelim, dedik.”	szántunk, mondtuk”))

Vagy:

Sedirde al yeşil, dal dal Bursa ipeklişi,
duvarda mavi bir bahçe gibi Kütahyalı çiniler,
gümüş ibriklerde şarap,
bakır leğenlerde kızarmış kuzular nâr idi.
Öz kardeşi Musayıok kırışiyle boğup
yeni bir altın leğende kardeş kanıyla aptest alarak
Çelebi Sultan Mehmet tahta çıkmış hünkâr idi . . .

A kereveten piros zöld bursai selyem,
a falon, mint kék kert, kütahyai fajansz,
ezüst ibrikekben bor,
réztálakon báránysült, gránátalma volt.

Saját testvérét, Musát az új húrjával megfojtotta,
Egy új arany tálban testvér-vérrel elvégezte a rituális mosdást,
Çelebi Mehmet szultán trónra lépett és uralkodott . . .

E könyv megírása után, börtönéveim idején, érzésem szerint fejemben egy fokkal még világosabbá váltak a forma kérdései. A legfontosabb: semmiféle formai elemet vagy lehetőséget nem utasítok eleve vissza. Lehet verset írni rímmel vagy rím nélkül, kötött vagy szabad verselésűt, tele képekkel vagy képek nélkül, kiabálva vagy suttogva, a lényeg az, hogy olyasmiről szóljon, amit meg *kell* írni, ez pedig a neki legmegfelelőbb – néha az adott történelmi szituációnak leginkább megfelelő – formát találja meg. Ami engem illet, úgy akarom a formát a tartalomhoz illeszteni, hogy az a lényegyet a lehető legjobban kiemelje, de úgy, hogy maga észrevétlen maradjon. Úgy ahogy a vékony harisnya, amely szinte nem is látszik, a szép női lábat még szebbé teszi. Ma az ilyen formát szeretem, nincs azonban kizárva, hogy holnap pl. a csupaszín formákat fogom előnyben részesíteni. Ma azt vallom, hogy a formának még a legrövidebb versben is fejlődnie kell, a tartalom hullámlásának, kibontakozásának megfelelően. Például egy rímtelenül kezdődő vers egy rímes szakasz után végződhet újra rímtelenül, előfordulhat ennek az ellenkezője is, mint ahogy az is, hogy valami egészen más formai kombinációba kívánczik. A nyelv és a ritmus tekintetében ugyanez a helyzet. Szeretnék röviden, tömören szólni, és a barokktól, amennyire lehet, tartózkodni. Ezeket a törekvéseimet az *Emberi arcképek*ben és a legutóbbi időszak verseiben próbáltam megvalósítani. A példa talán világosabbá teszi:

Bütün kapılar kapalı inik bütün perdeler
nerdeler nerdeler nerdeler
gidilmiyen gelinmiyen bir yerdeler
dilsizler fısıldıyor sığırlara uzaktam çok uzaktan
bakışın gözleri yok koşunun ayakları
yoruldum yakalanmazı kovalamaktan
biricığara içeyim

Minden kapu be van zárva lehúzva minden függöny
hol vannak hol vannak hol vannak
olyan helyen vannak ahol senki sem jár
némák suttognak a süteknek nagyon messziről nagyon messziről
a nézésnek nincs szeme a futásnak lába
elfáradtam az utolérhetetlen kergetésétől
hadd szívjak el egy cigarettát

Itt-ott holdfény vonja be a verset, köd- és túlljátékok másutt, szárnyas szavak, hátsó lábain ágaskodó ló – soroljam-e tovább ezeket a díszeket? Őrizkedni szeretnék tőlük. Nem akarok leírni egyetlen fölösleges sort, egyetlen fölösleges szót sem. Azt akarom leírni, amit érzek, nyíltan, az élő dolgok meztelenségével. Minden tartalomhoz meg akarom találni a megfelelő tartalmat. A török és az általam ismert valamennyi irodalom hagyományait föl szeretném használni. Természetesen csak akkor, amikor szükség van rá. Van olyan eset, amikor még a saját irodalmunk hagyományaiból sem akarok meríteni. Minden művész az élete végéig kísérletezik. Azon fáradozik, hogy a mindenkori mondanivalójához megtalálja a megfelelő formát, hogy magát akkor se ismétlje, amikor a személyiségét védi. Azon túlmenőleg, hogy a valóságot marxista–leninista szemmel nézi,

semmiféle változatlan, feltétlenül érvényes művészeti elvet nem fogad el. Természetesen *él* a különböző művészeti irányzatok eredményeivel, felhasználja a népköltészet és a világ-irodalom, saját irodalmának és a világirodalomnak sok-sok hagyományát. De nem bilincseket rak a lábára – pusztán ugródeszkaként használja őket. Ezekkel a hagyományokkal kapcsolatosan volna néhány szavam: Mi, kommunisták, természetesen, mi, kommunista művészek is az egész emberiség által teremtetett értékek, az egész emberiség kultúrájának örököseinek tartjuk magunkat. Itt „az egész emberiség” fogalmára hívom fel a figyelmüket. Az egész emberiség az nemcsak Európa, nemcsak a régi római, görög és a reneszánsz. Benne van Ázsia, Afrika, a régi és az új Amerika is. A kínai és japán klasszikusok, az indiai, perzsa vagy török klasszikusok és a nép művészei; általában véve ezek az országok semmivel sem foglalnak el alábbvaló helyet az emberiség műveltség kincsei közt, mint Európa, a régi görög és római vagy a reneszánsz. Így van ez a költészetben, a festészetben, a szobrászatban, a táncban egyaránt.

Ha már a klasszikusokat említettük, hadd időzzek itt még egy kicsit. Néhány kritikus a klasszikusokat és napjaink újítói szembeállítja egymással. Ez a tendencia nemcsak a mi korunk kritikusaire jellemző, Régóta jelen van. És igaz? Szerintem téves. Először is, mit értünk klasszikuson? Kiket nevezünk klasszikusnak? A francia irodalomkönyvek szerint s a legtöbb kritikus és irodalmár szerint is Corneille, Racine és Molière klasszikus írók. Victor Hugo pedig romantikus. Romantikus Goethe is, Puskin is. A német irodalomtörténészek nagy része szerint azonban Goethe és Schiller a német irodalom klasszikusai. Több orosz irodalmár szerint Puskin és Lermontov klasszikus költő. A klasszikus, romantikus kifejezések értelmezése tehát országonként változik. De nincs általános, minden országra érvényes mértéke annak, hogy mi a klasszikus? De van, és nem is egy. Vegyük most a legfontosabb mércét! A klasszikus költő újat hoz, szembehelyezkedik korának addigi áramával. Vagyis a klasszikus költő az a kertész, aki a művészet kertjében új fát ültet el. Ez a fa, dacolva az évszakokkal, széllel és faggyal, fejlődött és terebélyesedett: zöldjét ma is őrzi. Vegyük példának Puskin! Kétségtelen, hogy korunk egyik legnagyobb újítója volt. Mind a tartalom, mind a forma szempontjából újat hozott az orosz- és a világirodalomba egyaránt. És ez az új megfogalmazott. Ezért klasszikus, holott a maga korában egyáltalában nem számított annak. Vagy vegyük Majakovszkijt. Ez a nagy költő már klasszikus. A klasszikus tehát nem állítható szembe az újítással. Ellenkezőleg, egyetlen olyan költő sem válhat klasszikussá, aki nem volt újító a maga idejében.

A művészet legnagyobb ellensége a szektásság, ez pedig a nihilizmus egy fajtája. A szektás a maga ízlésén kívül mindent, minden véleményt tagad. A forma kérdéseiben annyi a szektásság, hogy föl sem lehet sorolni őket. Szemellenzősek azok is, akik azt állítják, hogy nem lehet rímes, mértékes verseket írni, és azok is, akik a rímtelen szabadvers létjogosultságát tagadják. Amennyire elhibázott azt állítani, hogy az irodalmi nyelv, elsősorban a költészet nyelve csakis képek, hasonlatok stb. alkalmazásával képzelhető el, ugyanannyira hibás az ellenkező álláspont is. Fiatal koromban én sem voltam kevésbé szektás. Korábban a népi szótagszámláló verseléssel, rímekkel írtam a verseket, majd egyfajta szabad verselést alakítottam ki. Ennek tulajdonképpen megint csak a népköltészet metrumai, sőt néha az *aruz* voltak a mintái, s ez volt a helyzet a rímmel és a nyelvvel is, én akkor mégis azt állítottam, hogy verset csak így lehet írni, más forma nem is létezhet. Hosszú ideig nem írtam szerelmes verset; versben nem írtam le a „szív” szót,

mondván: a szív nem az értelem, hanem az érzelem szimbóluma. Volt olyan időszak is, amikor a legszínesebb, leglátványosabb formák vonzottak, mert úgy véltem, ha ilyen formákba öntöm azt, amit a népnek el akarok mondani, megragadóbb lesz, jobban fog tetszeni, könnyebb lesz megérteni. Azután eljött az az idő, amikor – éppen ellenkezőleg – a legegyszerűbb, legészrevehetetlenebb formákban akartam a néphez szólni. Mikor tévedtem? Szerintem erre is szükség volt, arra is, és még mennyi minden másra. A művésznek élete végéig, megállás és pihenés nélkül kell keresnie a legmegfelelőbb formákat, hogy dalát elfogadtassa. Néha a keresés nem vezet más eredményre, mint hónapokig tartó fejfájásra, az idegek megromlására. Legyen! Van, hogy téved. Tévedjen! Az a művész, akinek nem fáj a feje hónapokig, akinek nem mennek tönkre az idegei, aki nem téved, nem is jut előbbre.

Most sokféle formát használok. Írok a népköltészet stílusában, írok rímeket is, máskor pedig az ellenkezőjét teszem: a leghétköznapiabb nyelven, rímek és kötött ritmus nélkül is írok verset. Szólok a szerelemről is, a békéről, a forradalomról, az életről és a halálról, az örömről és a fájdalomról, a reményről és a reménytelenségről. Azt akarom, hogy minden előforduljon a verseimben, ami az emberrel előfordul, hogy az olvasó minden érzésének a megfogalmazását megtalálja; olvasson, ha május elsejéről keres költeményt, és akkor is, ha a viszonzatlan szerelemről akar olvasni.

A költő filozófiai és politikai álláspontját nem az dönti el, hogy magáról beszél-e vagy sem; hogy egy emberhez vagy milliókhoz szól. Vannak költők, akik milliókhoz szólnak, magukról soha nem beszélnek, mégis misztikus, szubjektív, idealista filozófiát vagy vallásos hitet képviselnek; ugyanakkor vannak költők, akik sokszor magukról szólnak – és materialisták, még hozzá dialektikus materialisták. Költeményeik pedig tömegek kincseivé váltak.

Én olyan verseket is akarok írni, amely csak magamról szól; egy emberhez is, milliókhoz szólót is. Verset akarok írni egy almáról, a fölszántott földről, a börtönből hazatérő emberről, a tömegeknek a szebb jövőért vívott harcáról; szerelemről és bánatról, a haláltól való félelemről és a halál megvetéséről.

Amióta csak kommunista vagyok, a művészetektől azt várom, hogy a népet szolgálják, és szebb jövő felé vezessék. A nép fájdalmát, haragját, reményét, örömeit és vágyait kell tolmácsolniok. Íme ez az, ami nem változik művészeti hitvallásban. A többi változott, változik és változni is fog. Szüntelenül változtam és változom, hogy azt, ami állandó, a legmegkapóbban, a legmesteribben, a leghasznosabban és legszebben fejezhessem ki.”

*

Íme Názim Hikmet ars poeticája. Egy részét ő maga írta, egy részét diktálta nekem.

1965. nov. 14.

(Fordította: Tasnádi Edit)

(Az eredeti forrása: Nazim Hikmet, *Bütün eserleri* [„összes művei”] I, Cilt bir şiirler 1916–1951, Sofya 1967, Narodna Prosveta)

A KIRGIZEK NÉPI HŐSKÖLTEMÉNYE, A „MANASZ”

A *Manasz* c. kirgiz népi eposz egész teljességében való írásos feljegyzése csak a Nagy Októberi Szocialista Forradalom után történt meg először. Legteljesebb változatai a Manasz híres előadói, Szagimbaj Orozbekov és Szajakbaj Karalajev ajkáról származnak.

Nem minden énekes – a rövidlélegzetű, szóbeli népköltési műfajok nem minden előadója, aki részleteket tud ugyan a Manaszból, – nevezheti magát joggal *manaszcsinak*, azaz a Manasz énekesének. Az igazi dalnokok, más néven *dzsomboksuk*, nem fognak rövid dalokhoz. Sajátos repertoárjuk és előadásuk jellege elkülöníti az igazi epikus énekeseket a kazak akinokhoz hasonló énekesektől, akik a lírai és szertartási dalokkal együtt eposz-részleteket is adtak elő.

A forradalom előtti kirgiz *ircsi* rendszerint *kosokat* (siratóénekeket) és különböző mulattató dalokat adott elő, de néha a hallgatóság kívánságára a *Manaszból* vagy a *Szemetejből* megtanult részleteket, sőt egész epizódokat is megszólaltatott.

A közönség, melynek nagy része nem ismerte az igazi *dzsomboksu* által tolmácsolt *Manasz* teljes szövegét, nem fukarkodott az elismeréssel az énekesnek, aki csupán jelentéktelen részleteket tanult meg belőle. Szagimbaj Orozbekov viszont, aki akkor sem fogyott volna ki a szövegből, ha három hónapig adott volna elő, elérhetetlen maradt a szóbeli művészetet kedvelők nagy többsége számára. A legtöbb mesemondó mindössze két-három aktuális témájú vagy a közönséget etnográfiai érdekességeivel vonzó epizódot ismert: olyat, mint az *Emlékek Kökötejről* (*Kökötöjdün asi*), a múlt hősiességét fellillantó *Nagy hadjárat* (*Csong kazat*), vagy az Aj-Csürek szerelmi lírája a *Szemetejből*.

A *Manasz* előadása a népszerű epizódok elmondására szorítkozott, vagy rövidített változathoz vezetett, mely csupán részleteket tartalmazott.

A Nagy Októberi Forradalom óta megváltozott társadalmi-gazdasági körülmények az ízlés és az igények megváltozásához vezettek az újra alakuló hallgatóság körében. Ez azonban mégsem csökkentette a *Manasz* népszerűségét. Sőt, a *Manasz* most az egész soknemzetiségű szovjet nép közkincsévé válik.

I. Az eposz-énekesek

Bármily különös is, a népemlékezet, a *dzsomboksuk* éneke a *Manasz* egyetlenegy ősi énekesének nevét sem őrizte meg. Igaz, Szagimbaj Orozbekov a maga változatában megemlékezik egy költőről, a fejedelmi kíséret egy tagjáról: Dzsajszan-ircsiről, aki csupán a jurta díszítésének epizódját fél napig adta elő. De ennek a legendás költőnek az emlékét,

aki állítólag Manasz kortársa volt, nem igazolja semmilyen más adat, még közvetett utalás sem más esetekre, így csak feltételelesen beszélhetünk arról, hogy a *Manasz* első énekeit ez a költő alkotta volna.

Vajon miért nem maradt fenn az eposz egyetlen régi előadójának neve sem? Hiszen az elődök szájhagyományát átörökítő énekes megőrizhetett volna némelyet közülük, mint ahogy ez más nemzetek eposzaiban szokott lenni. Nyilvánvalóan a kirgiz eposzi hagyomány más volt. Itt minden énekes mintha tudatosan hallgatná el az előző dalnokok nevét, akik részt vettek az epikus dalok létrehozásában és tolmácsolásában. Így tesz Orozbekov is (a fentemlített esetet kivéve); a dalnok-elődök, akiktől a költőutód az anyagot átvette, nem említetnek.

Az epikus dal, a szóbeli mese mindig névtelen költőtől ered. A *manaszcsi* – a tartalomnak csupán előadója, tolmácsolója, a mesét állítólag saját szavaival adja elő. Lírai kitérőkre, az előadó személyes beavatkozására nem marad hely. Az epikus meseszöveg megbontása, akár csak a fentemlített lírai kitérőkkel is, egyenlő a műfaji törvények, a szilárd, kánoni hagyományok megsértésével. Ebből a szemszögből ítélve azt mondhatjuk, hogy a kirgiz eposz csaknem a végső pillanatig hűen őrzi a műfaj tisztaságát. Ezért nincs a szövegében egyetlen utalás sem Orozbekov elődeinek nevére. Az eposz keletkezésének korai szakaszán minden esetben, mint látható, szilárdan tartotta magát ez a hagyomány, és benne egy ősokot kell keresni, melynek hatására a régi mesemondók nevét átengedték a feledésnek.

De a feltételezés mellett van még egy másik, véleményünk szerint nem kevésbé fontos, sajátos momentum ugyanannak a kérdésnek a magyarázatára. A dolog úgy áll, hogy a kirgiz *dzsomboksuk* körében megvolt, és bizonyos mértékig ma is megvan még a sugallatba vetett hit (*daaruu*). Ezért a *Manasz* valódi énekesei a maguk változatát valami felsőbb sugallat termékének tüntették fel; természetfölötti erők beavatkozásával magyarázták, akik állítólag e szerepre kiszemelve őket, mint kiválasztottakba, átültették a *Manasz* „tudását”. Az eposz hihetetlenül nagy terjedelme elősegítette e hit elterjedését és megerősödését a közönség körében. A teljes szöveg megtanulásának lehetősége az elődöktől kizárt dolog volt. Lehetetlen volt a szövegnek, mint egyetlen meghatározott szerző alkotásának a követése. Senki nem szándékozott leleplezni a „kiválasztottak műsáját”. Jóllehet az Orozbekov, Tinibek és Akilbek formálta szövegben, ahogy az ő előadásukra emlékező öregek mesélik, voltak egybeesések, mégis mindegyik mesemondó állította, hogy a maga változata teljesen eredeti, – felső sugallat eredménye. Ez az állítás szakmai fogássá vált, s mindegyik *dzsomboksu* sajátjává tette. Még Orozbekov sem volt kivétel. Igaz, akadtak esetek, amikor a *Manasz* előadásának művészete apáról fiúra szállt, egyik rokonról a másikra, de a *manaszcsi* ezekben is a saját ihletését bizonygatta. Számunkra ennek a természetfelettibe vetett szubjektív hitnek a pusztá léte a fontos. Ez kizárta a költőelődökre való emlékezés lehetőségét is. A legragyogóbb népi mesemondók emléke csak a közvetlen hallgatóság nemzedékeiben maradt fenn, míg a költő csupán a maga nevét említette. Jószerént így áll a dolog az orozbakovi változat vonatkozásában is. Itt a mesemondó neve ciklusonként többször előbukkan. Lehetséges, hogy Orozbekov volt az első énekes, aki felismerte az egyéni alkotás szerepét. De lehet, hogy Szagimbaj Orozbekov az eposz első olyan előadója, aki először ébredt a szerzői jog tudatára s meghódolt neki. Ezért siet, ahol az helyénvaló, mesélni a „nagy tehetségű Szagimbajról”.

Erről az oldalról érdekes visszatérni az ő változatában szereplő Dzsajszan-ircsire. A „dzsajszan” szó a kirgiz szóhasználatban (a kalmük „főember” jelentésén kívül) „gazdagságot”, „bőséget”, „nagyságot” jelent. A Dzsajszan név a *Manasz*ban sem más, mint a névtelen énekes jelzője, a Kozikörpes és Baján-Szulu „Kemel-akinjához” vagy az Igor-ének „bölcS Bajánjához” hasonlóan.

Amennyire bizni lehet más epikus költemények adataiban, a költők valódi neve sosem kerül a kontextusba. Következésképpen, amikor a *Manasz* énekeseinek állniuk kellett a fanatikus mollák nyomását, és meg kellett védeniük a saját hivatásukat, kénytelenek voltak művészetük nagy oltalmazójára, emberfölkötti erőknél, az ősök, mindenekelőtt *Manasz* szellemének beavatkozására hivatkozni.

Mielőtt a mesemondóknak az epikus énekek formálásában való jelentőségét tárgyalnánk, – időzzünk egy keveset annál a néhány névnel, melyet a szájhagyomány ránk örökített.

A legidősebb nemzedékhez tartozik Keldibek az Aszik-nemzetségből. Ahogy a nép között járja, a XVIII. század végén született. A fáma szerint már érett férfifővel fogott a *Manasz* előadásába. Ma általában kevesen tudnak róla, annak ellenére, hogy viszonylag nem régen lépett fel. Nevét csupán néhány, a folklór iránt különösen érdeklődő öreg emlékezete őrzi. Hogy ki adta még elő a *Manaszt* Keldibek előtt, homály fedí.

Keldibekről a kirgiz hagyományokból nagyon keveset tudunk. A róla szóló elbeszélésekben nem kevés a fantasztikum. Mesélik, hogy amikor Keldibek dalba fogott, beleremegett a jurta, amelyben ült; dalának erejével felidézte a természeti elemek tombolását, az aulra hirtelen orkán tört, sose látott lovasú lovak patái dübörgésétől megrendült a föld. A lovasok említése nem véletlen. E lovasok nem mások, mint *Manasz* és negyven vitéze (*kirk csoro*): utalás *Manasz* pártfogására, aki valamennyi *dzsomboksu* elképzelése szerint maga választja ki az énekeseit, s megjelenvén nekik álmukban azt követeli, hogy hőstetteit az utódok megénekeljék.

Keldibek a ránk maradt hagyománykincs szerint abban különbözött a többi dalnoktól, hogy a szónak valóságos mágiájával bírt, csodálatos erővel, melynek hatalmában állt a természet és az ősök szelleme is, akik minden esetben kitüntették személyes jelenlétükkel nem mindennapi pártfogoltjukat.

A következő nemzedék költő-mesemondóiról szóló hagyomány már nélkülözi a fantasztikumot.

Keldibek kortársa a másik híres népi mesemondó, Balik is. A múlt század derekán „nagy *dzsomboksu*” hírében állt. Bizonyos, hogy életben találta még Keldibeket, és nagyon is lehetséges, hogy sok mindent tőle vett át. Bár életrajzi tanulmányaink Balikról nincsenek, figyelembe véve más kutatások eredményeit, miszerint a kezdő *Manasz*-énekeseek általában hosszabb időt töltöttek valamelyik híres *dzsomboksunál*, elképzelhető, hogy Balik Keldibek tanítványa volt.

Balik új hírességgé vált, és hírneve kezdte elfedni az elődét. De mint ez hasonló esetekben lenni szokott, az idős nemzedék képviselői, akik személyesen hallhatták Keldibeket, tehetségének még mindig hipnotikus bűvkörében élve, az ő nevét magasztalták. Az ifjabb nemzedék pedig, mint rendesen, szembeállította vele a maga költőjét, Balikot, hogy nevét úgy adja tovább a következő nemzedéknek, mint a múltban soha túl nem szárnyalt, s a jövőben is fölülmúlhatatlan költő nevét. Miután a Balik iránti tisztelet erős gyökeret vert az ifjabb nemzedékben, olyan erényekkel kezdték néha felruházni őt,

amelyekkel korábban elődje rendelkezett. Így történt meg, hogy a Przsevalszi körzet kirgizeinek szájából szinte szó szerint ugyanazt a dicséretet hallhattam Balikról, mint Keldibekről.

Balik csaknem a közelmúlt költője, és fantasztikummal könnyeden színezett emléke reális tényeken alapulhat.

Balikut a fia, Najmanbaj követte, — apjánál nem kevésbé népszerű költő-énekes. Így Baliktól kezdve nyomon lehet követni a Manasz-hagyomány átadását és öröklődését. És itt, ellentétben éppen a költőknek a természetfölöttire való hivatkozásaival, a költőről költőre való hagyományozódás vonala rajzolódik ki. Így például, amint már rámutattunk, Baliktól a fia, Najmanbaj vette át a mondai hagyományt; Szagimbaj Orozbekov pedig a nagybátyjától, Ali-Sertől (az átörökítés szintén rokoni ágon történt). Ez emlékeztet a művészetnek az ókori görögöknél, a finn-karél családok énekeseinél és a volt Olonyecki kormányzáság orosz népi mesemondóinál szokásos nemzedéki átörökítésére.

Nem tudjuk, milyen rokonsági szálak fűzték egymáshoz Akilbeket, Tinibeket és a Balik után élt más kirgiz költőket, de tudjuk, hogy egyesek közülük Najmanbaj kortársai, mások a következő nemzedék képviselői voltak, vagyis csaknem egy és ugyanazon időben éltek.

A legidősebb közülük előbb szerzett hírnevet, a fiatalabb gyakran hallhatta az ő előadását, és ugyanakkor más *dzsomokcsu*val és szertartási énekessel is érintkezhetett; megjegyezte és megtanulta az új közismert részleteket, így tágitotta fokozatosan tudása kereteit.

Természetesen, ha igazi hivatásos *dzsomokcsuk*ról van szó, beszélnünk kell az epikus énekek létrehozásában mutatkozó személyes alkotói részvételükről.

A *dzsomokcsu* — *aedosz*, s akkor mint az *ircsi* is, rokona az ógörög rapszodoszoknak. Egyáltalán nincs szándékunkban lebecsülni az aedosznak az eposz formálásában betöltött szerepét, mely idővel egészen jelentőssé nőhet. Ellenkezőleg, munkánkat a népi mesemondókról szóló fejezettel indítván elengedhetetlennek tartjuk, hogy feltárjuk és értékeljük az ő döntő szerepüket ebben a folyamatban. Kétségtelen, hogy mind a görög aedoszok, mind a kirgiz *dzsomokcsuk* az ismert változat tanulása, az elődtől való el-sajátítása közben sok részletet átdolgoztak, kiegészítettek vagy egyszerűsítettek saját alkotó tehetségüknek, a különböző epizódok értelmezésének és értékelésének megfelelően. Mint már rámutattunk, a különböző költők előadásában sok az egybeesés. Ilyen a cselekmény váza, a harcok leírása, a körülmények összeütközése a hős viszontagságos sorsfordulásaiban, általában véve ilyen minden hatásos téma, időszerű motívum, amelyből lassanként lerakódott a hősköltemény elbeszélő szövedéke. Az eposz valamennyi epizódjában, ahogy az öregek elbeszélése alapján meg lehet ítélni, egy és ugyanazon hősök léptek fel egy és ugyanazon szerepekben, egyéniségük és tetteik megközelítően azonos jellemzésével. Épp ezért a más-más *dzsomokcsut* hallgató öregek azt állítják, hogy mind a korai, mind a kései költők csaknem egy és ugyanazt mondták el. Ehhez az állításhoz hozzá kell még tennünk, hogy az egyik költőben (mint pl. Szajakbaj Karalajev) a hősi jelenetek és harcok ábrázolására volt meg a hajlam és az érdeklődés, a másokban a hétköznapi élet, az erkölcsök és más motívumok leírására.

Az eposz közös vázáról szólván, meg kell mondanunk, hogy ha hihetünk Najmanbaj, Akilbek és Tinibek öreg hallgatóságának, valamennyien Manasz születésével kezdték az elbeszélésüket, azonos sorrendet követve bontották ki történeteiket

Almambetről, Kosojról, Dzsolojról; azonos sorrendben írták le *Kökötej torát*, a *Nagy Hadjáratot* és egy sor más epizódot. Mind Orozbakov, mind a korábbi énekesek szövegében sok földrajzi név, számunkra ismeretlen népek, daliák és kánok neve található. Mindemellett mintha minden énekes ugyanazokra a hősökre és mellékszereplőkre emlékeznék, sőt ugyanazokra az epizód-alakokra is.

Így kétségbevonhatatlanul kölcsönzésről beszélhetünk, de csak mesekölcsönzésről, körülbelül egy és ugyanazon cselekményváznak az átvételéről. Ebből azonban mégsem következik, hogy az egyik költő a másiktól tanulta volna a szöveget.

Mindazt, amit itt kifejtettünk, inkább egy bizonyos iskola mesemondóinak előadására kell érteni. Ilyen iskola pedig, szemmel láthatóan nem egy volt. Két iskola létezéséről van tudomásunk: a nariniről és a karaslról (Przsevalszk), melyek élesen különböztek egymástól. Az első iskola reprezentánsa Orozbakov, a másodiké Karalajev. Összehasonlítva e két iskola képviselőinek előadását, szembetűnő különbségekre lehet figyelni a másodlagos jelenetek, az epizód szereplők megformálásában, a cselekmény és a hősök tetteinek motivációjában és kifejtésében, valamint a dalok és jelentős események egész sorában. Eltér még az egyes történetek sorrendje, az események váltakozása is.

Amikor az egy iskolához tartozó változatok stilisztikai hasonlóságáról beszélünk, nem vesszük figyelembe az állandó jelzőket, amelyek örökre hozzátapadtak egy-egy névhez, s amelyek a *Manasz* minden ismert énekesénél fellelhetők. De vannak közös rímek, sőt néha azonos szerkesztésű tirádák is. Végül vannak érintkezések: pl. a *Nagy Hadjárat*ról szóló fejezetben (Bejdzsin hadjáratáról) és más csatajelenetekben. Az ilyen részeket a *dzsomokcsu* kétségkívül betanulta, s szükség esetén, mint kész klisé építette be a költői szövegbe. Ami a *Manasz* minden változatában közös, az feltétlenül az egységes ritmus, a maga 7–8 szótagos soraival.

Ami a tanulást illeti, a különböző énekesek mindegyike a maga módján értelmezte. Azok az énekesek, akik nagy rögtönző tehetséggel, költői pátozzsal és az előadás pillanatában az azonnali ihletés képességével rendelkeznek, némelyest megváltoztatják a betanult részletet, sajátos motivációt és kellő átalakítást alkalmaznak. Mások csak azt tolmácsolják, amit hallottak és megtanultak. Akárhogy legyen is, a népi mesemondók túlnyomó többségénél a *Manasz*nak nem minden sora saját egyéni költés terméke. Sőt, bizvást mondhatjuk, hogy nincs még a *dzsomokcsuk* között sem olyan, aki ne tanult volna meg a közös cselekményszálon kívül még néhány ismert éneket egy-egy, előtte már kidolgozott fejezetből. A különböző énekekben ezért beszélhetünk egy körülbelül azonos, ősi szöveg jelenlétéről, bár pontosan körülhatárolunk még nem sikerült. Mégis, a mi szem-szögünkben, a Keldibek, Balik és a sok más előd alakította, réges-régi verses szövegnek a létezése, még a mai orozbakovi és karalajevi változatban is, kétségtelen. Érdemes ezt összevetni azokkal az adatokkal, melyeket Lönnrot közölt a különböző runák hagyományátadásáról és átvételéről a finn Kalevalában.

Az énekes – mondja Lönnrot –, hamarabb megjegyzi a mese lényegét, mint a szó szerinti szöveget, azokat a részeket pedig, melyekre nem emlékszik szó szerint, a saját szavaival énekli meg. A runák átadásának és megőrzésének ezen a módszerén kívül – folytatja Lönnrot –, van még egy másik, sokkal biztosabb is: s ez a szavak változatlanága a runákban, mégpedig ott, ahol szülők adják át a runákat gyermekeiknek.

Lönnrot meghagyja a szöveget változtatás nélkül, egészen az egyes runák szavainak állandóságáig. Ezért nagyon kockázatosnak tűnik előttünk Radloff akadémikus állás-

foglalása, miszerint a költői szöveg a kirgiz énekesek száján állítólag végtelenül változó-kony és képlékeny.

A fentebb felsorolt „tanúvallomások” a régi *dzsomokcsu* eposzi előadásáról különböző hallgatóktól erednek, akik hittek az énekes – mesemondó rejtelmes adottságaiban. Nem tudjuk, Keldibek és az elődei hogyan magyarázták a maguk idejében a műsák látogatását a kiválasztottnak, és saját misztikus felszentelésüket a műsák papjává. De az utolsó *dzsomokcsu* nyilatkozataiból ítélve, Keldibek és elődei kénytelenek voltak valamiféle szokatlan, váratlan „megvilágosodásról” beszélni. Így például Tinibek, – Szagimbaj egyik népszerű előde, – titokzatos erőkről beszél, melyek álmában lepték meg őt.

Az ő álmának – mely hallgatósága véleménye szerint oly nagy jelentőségű – néhány részlete annyira jellemző, hogy érdemes itt ebben az elbeszélésben is megörökíteni.

A már fiatalon az aul vezetőjévé választott Tinibek egy alkalommal Karakolba utazott, ahol előjárók megbírságotlák, s egy hétre becsukták, mert megkéselt a nomád-sátrak adójával. Miután letöltötte büntetését, lovat kért egy ismerősétől, hogy hazatérjen az auljába. Útközben megállt egy lakatlan helyen, a Toszor-határreszen, és a lovaglástól kimerülten elaludt. Ekkor álmot látott: állítólag nagy lovas csapat közeledett felé, Manasz világospej ménjén, az Ak-Kulán, meg negyven vitéze. A lovasok Tinibek közelében pihenőre ereszkedtek. Manasz egyedül ült le, társai pedig négy csoportra oszlottak. Evéskor Manasz megparancsolta szolgálainak, hogy kínálják meg Tinibeket is. A szolgák mézet hoztak (egyébként Tinibek korábban soha nem evett mézet, és amikor életében először valóban megkóstolta, kijelentette, hogy éppen ezzel vendégelték meg Manasz szolgálai is). A szolgálától Tinibek megtudta, hogy ki a negyven lovas és vezérük. Amikor fölcsovda oda akart menni hozzájuk, hirtelen felszöktek a helyükről és vágatni kezdtek. Tinibek sokáig követte őket, de sikertelenül.

Még álmában énekelni kezdett Manaszról, majd fölébredvén hirtelen úgy érezte, hogy csordultig van a lelke gyönyörű dalokkal Manasz tetteiről. A lova, mely addig alig tudta vonszolni magát, hirtelen erőteljes vágtaiba kezdett. Egész úton énekelt Tinibek. Nem tudott szabadulni a látomás keltette dallamoktól, majd hazaérkezvén az aulba fiatal feleségéhez, végigénekelte az éjszakát. Így szállott belé az énekmondás csodálatos képessége.

Láthatólag nem Tinibek volt az egyetlen a sok más Manasz-énekes között, aki ilyen dolgokat mesélt magáról. A mollák is fölfedezték maguknak a „látnoki álom” lehetőségét, és gyakran maguk is terjesztettek hasonló történeteket. Másrészt attól kezdve, hogy a kirgizek az iszlámra tértek, az énekmondók ihletüket valamilyen vallási szempontból elfogadott, megengedett motívummal kényszerültek magyarázni. Olyan magyarázat, mely ellentmond az iszlám szellemének, általános felháborodást váltott volna ki a mollák és isánok körében, akik befolyásuk alatt tartották a *manap* nemzetségi vezetői réteget. A fanatikus mollák sok, a néptől idegen dolgot, sok rágalmat varrtak a Manasz-énekesek nyakába. Szemmel láthatóan a kiválasztottság eszméje, melyet a *dzsomokcsu* hintett el a Manasz és negyven vitézének megjelenéséről szóló történettel, nagyon elterjedt volt. Hasonló álom után énekelni kezdtek azok is, akiknek semmi közük nem volt az ihletett művészetéhez.

Nem volt „jós álom” híján Orozbekov és Karalajev sem.

A közös sablonok, a meseszöveg megközelítő egybeesése leleplezi ezeknek az álmoknak tradíció- és kánonjellegét. Az álmok egyoldalúsága senkit nem zavart: mintha

maga Manasz jelölt volna ki minden *dzsomokcsut*, s éppen ezért kötelessége is volt, hogy mindegyiknek megjelenjék álmában. Az elődöktől való tanulás tagadásának eredménye, hogy feledésbe merült, – mint fentebb említettük, – nemcsak a régmúlt, hanem a közelmúlt sok tehetséges költőjének a neve is.

Az álmoktól és minden más idegen sugallattól mentesek csupán az *ircsi*-énekesek voltak, akik csak részleteket tanultak meg az eposzból. Ők nem akartak többet, mint előadóművészek lenni. Az *ircsik* általában a *Manasz* rövidített változatát adják elő, s ha be toldanak is valamit, az nem olvad bele az énekek egységes, ritmikailag harmonikus sodrásába. Az értő hallgató könnyen megkülönbözteti az *ircsit* az igazi *dzsomokcsutól* a megtanult részlet terjedelme és az előadás eredetisége alapján.

Azt, hogy mennyi ideig képes egy énekes énekelni, tudásának köre és tehetségének foka határozza meg. Az az *ircsi*, aki a *Manaszról* csupán egy héten vagy tíz napon át képes énekelni, nem is igazi Manasz-énekes.

Az énekek terjedelmét stílusuk szabja meg. A hosszú lélegzetű forma sokáig kedvelt volt. A tradíció megszegése leleplezte volna az énekes fantáziájának korlátait. Ezért, amikor a Nagy Októberi Szocialista Forradalom előtti tíz évben a *Manasz* rövidített változatai kezdtek elterjedni, a hallgatóság azzal az igénnyel lépett fel a *dzsomokcsuval* szemben, hogy – mint Karalajev, aki hosszú évek során csak a *Nagy Hadjáratról* énekelt –, inkább egyetlen epizódot adjon elő, de részletesen, mintsem összezsugorítsa az eposz tartalmát, ahogy ezt az 1860-ban Radloff által lejegyzett változat szerzője tette.

A szöveget csupán megtanuló énekmondó rapszodoszok közös jelentősége az, hogy egy-egy epizódot népszerűsítettek a lakosság széles rétegeiben. Ilyen rapszodoszok ma is vannak. Szerepük az eposz szövegének létrehozásában és alakításában jelentéktelen.

Mint ez az eposz minden változatában meglevő alapotívumokból kikövetkeztethető, a *Manasz* eredetileg kétségtelenül népi alkotás volt, bárha egy énekes személyében fejeződtek is ki a törzsi-nemzetségi közösség életérzései és vágyai. A nép hősi eposzt és tipikusan népi hősöket teremtett.

Fentebb beszéltünk már arról, hogy csak *dzsomokcsu-aedoszok* játszottak alkotó szerepet a *Manasz* létrehozásának folyamatában.

Az ő eposz-énekesi kvalifikációjukat pedig fantáziájuk gazdagsága határozta meg, valamint az előadásra fordított időtartam, mely lehetővé tette az eposz meseszálainak széles kibontakoztatását. Érthető, hogy a *Manasz* teljes változatának hat hónapot is igénylő előadását nem mindenki tudta megoldani. Az előadás hatékonysága, az epizódok fokozatos egymásbafűzése a már elhangzott epizódok ismétlése nélkül állandó hallgatóságot igényel. Ha az énekes változó összetételű közönségnek adott volna elő, kénytelen lett volna ismételtetni a saját választása vagy a közönség igényei alapján legnépszerűbbnek ítélt epizódokat.

Az eposzt életének kezdetén valóban népi hallgatóság hallgatta, maguk az énekes *dzsomokcsuk* is alapvetően a nép fiai voltak. Sem a szájhagyomány, sem a történelem nem tud eddig egyetlen olyan *dzsomokcsuról* sem, aki a hűbéri *manapok* köréből került volna ki. A nép pedig féltő gonddal őrizte a régi művészi hagyományokat, őrizte a hősiesség és a költészet iránti vonzalmát, mely a *Manasz* hősi eposzában teljességgel és páratlan tehetséggel valósult meg. Később, amikor a kirgiz történelemben a fanatikus iszlám lényegi szerepet kezdett vinni, a társadalmilag és szellemileg korlátozott mollák, isánok és főként a *manapok* fanatikus vallási dalokat, az iszlám terjesztéséről szóló

rigmusokat kezdtek a nép nyakába varrni. Természetes, hogy a nép nem fogadta be ezt a szellemében tőle idegen, kényszerű külső hatást. Ekkor az uralkodó körök üldözni kezdték a népszerű *dzsomokcsukat*, a *Manasz* előadását és hallgatását egyaránt büntettnek nyilvánítva. Az énekes tehetségét a „sátán kísértésének” bélyegezték. Mégis, mindezzel mit sem törődve, a nép nem vált meg énekeseitől és múltja felbecsülhetetlen költői örökségétől. Kénytelen-kelletlen alkalmazkodva ehhez a tényhez, a *manapok* és a papság is hallgatni kezdte a *Manaszt*, de rákényszerítve a dzsomokcsura a saját szemléletét, a saját ideológiáját. Az ilyen jellegű hallgatóság kétségkívül idegen elemeket lopott az eposz őseredeti magvába, mint amilyen a pániszlám, pántörök törekvések és mások. Még később némely *manap* a saját szolgálatára rendelte a tehetséges *dzsomokcsukat*, és a saját kénye-kedve szerint kiforgatott változatot kiáltotta ki a legjobbnak, arra törekedvén, hogy a hallgatóság között ezeket a változatokat népszerűsítsék. Néhány *dzsomokcsu* állandó közönséget többnyire maguk a *manapok* alkották.

Meg kell mondanunk, hogy a *Manasz* a maga hatalmas terjedelmével nem lehet egyetlen alkotó műve. Lassanként bomlott ki, a különböző nemzedékek aedoszainak közös munkája nyomán. Attól a ténytől kényszerítve, hogy állandóan visszatérő közönség előtt kellett fellépnie, mindegyik költőnek, erejéhez mérten, új és új helyzeteket és epizódokat kellett kidolgoznia.

Valamely részlet szokásos előadásakor az énekesek körülbelül olyan lélegzetűre fogták az epizódokat, mint az Iliász és az Odüsszeia énekei, avagy a Kalevala runái, melyeket egy esti felolvasásra és külön-külön előadásra szántak. A *Manasz* mindegyik ciklusa ilyen énekekből áll. Könnyen lehet, hogy eredetileg az egész hősköltemény csak egyetlen, kevés énekből építkező ciklusból állt. Idővel az állandó hallgatói kör igényeinek emelkedése arra készítette az aedoszokat, hogy bővítsék, gazdagítsák a fő cselekményszálát, mellékjeleneteket gondoljanak ki a már ismert szituációk köré, egymásbafűzve őket. Az állandó közönség tehát igényli az újítást és a tartalom szélesítését. Jellemző analógiát szolgáltat ehhez az *Odüsszeia* VIII. énekéből Demodokosz előadása, az állandó hallgatóság előtt egyre sokoldalúbbá váló előadásával, Alkinoosz palotájának ünnepi ebédlőjében.

A különféle társadalmi rétegekből kikerülő sokarcú hallgatóság kétségtelenül nagy hatással volt már egyetlen előadó esetében is az eposz fejlődésére. Természetesen, ugyanígy az egyik változaton jobban érződhet a *manapok* felső körök hallgatóságának hatása, míg a másokban erőteljesebben nyilvánul meg a mű népi jellege.

A meglevő két írásos változat közül a *manap*-eszmevilág hatását, sajnos, erősebben tükrözi az, amelyik teljesebb, azaz az orozbakovi változat. Az ő eposzának jelentős részét áthatja a vallásos szemlélet. A karalajevi változat, mely a vallási ideológiától szintén nem mentes, mégis világosabban és mélyebben tárja fel kapcsolatát az eredeti, tisztán népi alappal. Ebből a szempontból jellemző Karalajevnél például *Manasz* visszaemlékezése fiatalkorára: hogyan páholta el a hodsákat és az isánokat, valamint a mollák tilalmát megszegő pálinkaivás. Bántalmazza az isánokat az ifjú hős, Kojon-Ali is. Karalajev bemutatja *Manasz* és védenicei despotikus és népelnymó uralmát is az általa meghódított Cset-Bejdzsinben.

Teljesen hihető, hogy ebben különböző előadói iskolák hatása tükröződik. Innen eredhet a központi alakok előtű jellemzése és az ellentmondásos viszony hozzájuk.

Mindez arról tanúskodik, hogy az eposz jelentős hatásokon és változásokon ment keresztül. Minden társadalmi réteg megpróbálta átformálni és a maga szemléletéhez idomítani Manasz alakját. Itt nemcsak általános ideológiai momentumok jelentkeztek: egyes *manapok* gyakran használták fel a *Manaszt* saját nevük népszerűsítésére. Ugyanis a teljes *Manasz* többhónapos előadása a hosszú téli estéken, nagy hírnevet szerzett a vendéglátó aul *manapjának*. Egy népszerű *dzsomokcsu* neve az epikus műfaj sok kedvelőjét vonzotta az aulba. De közülük a *manap* csak közeli és befolyásos rokonait választotta ki, jóelőre tudatva velük, mikor kell kezdődnie az előadásnak. A falu megfelelő módon készült az énekes és az állandó hallgatóság fogadására. A *Manaszt* végighallgatni azonban nem csekély anyagi eszközöket igénylet, s ilyen költsékezést pedig csak a *manapok* engedhettek meg maguknak, akik korlátlanul uralkodtak a nemzetség felett, s nem egyszer sáfádkodtak azzal a joggal is, hogy adójukat saját szükségletükre és szórakozásukra használták fel.

A *manapok*nak, mint nemzeti-törzsi arisztokráciának gazdasági és jogi uralma egészen az októberi forradalomig fennállt. Igaz, társadalmi-gazdasági tartalma minden új korrall megváltozott. A természeti gazdálkodás korában alattvalói fölött korlátlan hatalommal bíró, hűbéri *manapot* később, nem sokkal az orosz állampolgárság felvétele után, az áruteremelő-kereskedő gazdaság megjelenése idején, a hivatalnok-*manap* váltotta fel. A kereskedő tőke inváziója erősen megingatta a nemzeti társadalom alapjait. A nemzetség felbomlása maga után vonta a nemzeti tekintély pusztulását is. A *manapok* uralma széthullott, s ezáltal még nyomasztóbb teherre vált a nép számára. De mint társadalmi réteg – a patriarchális nemzeti társadalom szülötte – a *manapok* egy évszázadon át vonzódtak uralkodó osztályuk avult ideológiáját.

Néhány neves Manasz-énekes *dzsomokcsu*, bár maga nem volt *manap*, valójában az arisztokráciát szolgálta. Így az eredetileg a néptömegekben fogant epikus ének némely változata a további bővülés, tartalmi-ideológiai gazdagodás és burjánzás folytán a felső rétegek kincsévé vált. A minduntalan átdolgozott, újjászült *Manasz* ismerete azonban nem korlátozódott a nemzeti vezető rétegre, hanem széles körben terjedt, hacsak részletekben is, és társadalmi-ideológiai fegyverként használták az uralkodó osztály ideológiájának a néptömekbe való sulykolására.

Az idő múlásával az egyik variáció változásai és rétegződései hatottak a népi alapot még őrző többi változatra is. A *manapok* és a papság által elhintett új tendenciák mindinkább műfaji szabállyá váltak minden jelentős *dzsomokcsu* számára. Kénytelenek voltak alkalmazkodni a felső körök igényeihez, másként bojkott, üldöztetések, sőt szereplésük betiltása fenyegette volna őket. Ezért minden ráánkmaradt változatban felfedezhetjük az észrevehető, sőt idővel nagyon erős vallásos beütést. Ha a műveknek azt a rétegét vizsgáljuk, mely a közvetlen *manap*-ráhatás eredményeképp jött létre, hangsúlyoznunk kell, hogy tartalmi szempontból a leggyengébb, művészi vonatkozásban a legkevésbé értékes énekek tartoznak ide. Ezekből a csaknem mesterségesen ráaggatott elemekből és színekből a *manap*-réteg reményei és álmai, a törzsek fölötti korlátlan uralom hatalmi ideálja rajzolódik ki. A „kázat” (a mohamedánoknál a hitetlenek elleni szent háború), a hitért való szenvedés csak külső, minden meggyőző erőt nélkülöző idegen réteg, amely ráarakódott minden változat monumentális és ilyen formában fennmaradt népi magvára.

A *Manasz* alakváltozatait hallgatva, a nép nem Manaszt, a teljhatalmú kánt, tirannust vagy az iszlám harcosát tisztelte benne, hiszen a kirgiz nép nagy többsége nem volt sem fanatikus, sőt hívő se. A régi eposzban, mely a félig fantasztikus régmúlt vitézeinek legendás hősi tetteit ábrázolja változatlan és alapvető cselekményhelyzetekben, a nép saját történelmének hősiességét, a belőle származó tehetséges énekmondók költői mesteriségét tisztelte, akik gondolataikat, érzéseiket egyszerű népi nyelven tudták elmondani. Manaszt is úgy fogták fel, mint népe hősi tulajdonságait hordozó s magába sűrítő hőst. A *Manasz* minden változata általában így énekli meg alakját.

(Fordította: Szabó Rezső)

(In: Muhtar Auevov, *Kirgizszkaja narodnaja geroicseszkaja poema „Manasz”: Kirg. ger. eposz Manasz, M. 1961, 15–84 (15–28).*)

*

Muhtar Auevov a kazak szépirodalom és tudomány kimagasló egyénisége 1897-ben született, írástudatlan szülők gyermeke. Első irodalmi élményét nagyapjától kapta, aki a híres kazak költő, Abaj Kunanbaj (1845–1904) verseit ismertette meg vele. 11 éves korában Auevov elvesztette szüleit. Ekkor művelt nagybátyja vette őt gondozásba, aki a medreszéből, a moszlim iskolából állami orosz iskolába íratta. 1922-ben a taskenti Közép-ázsiai Állami Egyetem hallgatója lett, egy év múlva pedig a leningrádi egyetemen folytatta tanulmányait. 1928-ban aspiránsként tért vissza a taskenti egyetemre. Az aspirantúra után 1961-ben bekövetkezett haláláig a Kazak Állami Egyetem tanára, 1946-tól a Kazak Tudományos Akadémia tagja.

Irodalmi tevékenységét 1919-ben népi legendai motívumokból írt drámájával kezdte: az *Enlük-Kebek* az első ilyen műfajú alkotás a kazak irodalomban. Több mint 20 színpadi művet írt. Irodalmi munkásságának legkiemelkedőbb alkotása az a regényciklus, amelyben a XIX. sz.-i kazak költőnek állít emléket: *Abaj* (1–2. kötet 1942–1947) és *Abaj zsoli* (Abaj útja; 1–2. kötet 1952–1956). A színes, népi nyelven írt, néprajzilag is értékes életrajzi regény a költő életútján keresztül bemutatja a XIX. sz.-i kazak hűbéri-nemzeti viszonyokat. Auevovot könyvének első részéért 1949-ben állami díjjal, második részéért 1959-ben Lenin-díjjal tüntették ki. Regényét több nyelvre fordították le. Az 1959-ben megjelent francia fordítás elé Louis Aragon írt előszót. Magyarra Rab Zsuzsa fordította: *Egy költő útja* (Budapest, 1956), *A szürke farkas* c. novellája pedig a *Nagyvilág* 1961. 3. számában olvasható.

M. Auevov műfordítói munkásságának köszönhető a világirodalom klasszikusainak kazak nyelvű megszólaltatása.

Számos tudományos munkája jelent meg az irodalomtörténet, esztétika, néprajz köréből.

Itt közölt tanulmánya 1961-ben jelent meg Moszkvában (*Kirgizszkaja narodnaja geroicseszkaja poema „Manasz”: Kirgizszkij geroicseszkij eposz Manasz*, 15–84. ld., itt csak 15–28. l.)

A *Manasz* a kirgiz nép hősi eposza. A névadó hős Manasz, valamint fia, Szemetej és unokája, Szejtek hőstetteit, a kirgiz föld védelmében, a XII. és a XV–XVII. századi idegen hódítókkal szemben vívott harcait, hadjáratait mutatja be. Radloff orosz orientalista szerint a *Manasz* művészi értékét tekintve nem marad el az Iliásztól. Az eposzban megtalálható a kirgiz népköltés minden formája, a nagy epikus költeményekbe ágyazottan rövid, lírai dalok rituális énekek, közmondások és szólások.

Az eposz keletkezési idejét pontosan nem ismerjük. Századokon keresztül szájhagyomány útján terjedt, és így maradt fenn. A *Manasz* egy epizódnyi, első lejegyzése az 1850-es években történt, Csokan Valihan kazak tudós nevéhez fűződik. 1862–1869 között Radloff jegyezte le részleteket. Az első „teljes” szöveget 1922–1926 között Szagimbaj Orozbekov (1867–1930) előadásában írták le, összesen 250 ezer verssorban. A legteljesebb változat Szajakbaj Karalajev (1894–1971) *manaszcsitól* származik. A Karalajev-szöveg több mint 400 ezer sorának lejegyzése hat évig tartott. A teljes eposz így 1946-ban jelent meg először.

Kenessey Mária

KORTÁRSÁK – ROKONLELKEK

Gondolatok K. Ivanovról és G. Tukajról

Különbözőképpen alakult a népek történelmi sorsa, különböző mértékben gyarapították az általános emberi kultúra kincsházát, egy azonban kétségtelen: csupán az igazán eredeti, a nemzeti képes gazdagítani az általánost, a nemzetközit. Ezt az egész világkultúra fejlődése igazolja.

Homérosz és Dante, Rusztaveli és Nevái, Nizámi és Szaádi, Shakespeare és Cervantes, Puskin és Sevcsenko éppen azért drága valamennyiünknek, mivel mindegyikük a tulajdon népe kifejezőjeként jutott el hozzánk. Téma és anyag tekintetében nem mindig szorították munkásságukat nemzeti keretek közé (Shakespeare) vagy szinte alig beszéltek honfitársaikról (Rusztaveli), e művészek mégis mélyen nemzetiek, minthogy mindegyikük népe nyelvén alkotott.

Olyan jelenség is van, amikor az író különböző okok folytán nem az anyanyelvén, ill. nem csak az anyanyelvén ír népéről. Így az oszét Koszta Hetagurov, a komi Ivan Kuratov, a tatár Kajum Nasziri, a csuvas Szpiridon Mihajlov-Jandus két nyelven alkotott: anyanyelvén és oroszul. Nem is említem a szövetséges köztársaságainkban élő népeknél fellelhető hasonló jelenségeket. Korunkban néhány afrikai és ázsiai ország írástudói népükről azoknak a gyarmatosítóknak a nyelvén írnak, akik mesterségesen gátolják a bennszülöttek nemzeti kultúrájának fejlődését.

A tatár Gabdulla Tukaj (1886–1913) és a csuvas Konsztantyin Ivanov (1890-1915) az első orosz forradalom és népeink nemzeti-felszabadító mozgalmának hullámtaráján állt. Ők fejezték ki a legteljesebben és legharmonikusabban a forradalom által felébresztett, aztán pedig a reakció által kegyetlenül letiport haladó honfitársaik legszebb vágyait. Ők voltak az igazi nemzeti reneszánsz hirdetői, és az újjászületés ősalapját az anyanyelvben látva, ragyogóan igazolták ezt művészetükkel.

Tukaj és Ivanov folklórtól gazdagon átítatott művei a népköltészetet még teljesebben adták vissza az olvasóknak, mintegy megtisztították az idegen elemektől és újjáéltették az ihletett alkotás kohójában. Nemesfémként csillant fel az anyanyelv, „szíven ütött mindenkit”, ahogyan Ivanov írta, és népeink nemzeti öntudatát addig soha nem volt magasságba emelte.

Van alapunk azt hinni, hogy Ivanov, aki 4 évvel volt fiatalabb Tukajnál és két esztendővel élte túl, ismerte tatár testvére sorsát. Ivanov Baskíriában született, gyermekkorától kezdve hallotta, mint beszélget apja a szomszédokkal – tatárokkal és baskírokkal. Az arab írást nem ismervén, nem olvashatta eredetiben Tukaj verseit, de minden valószínűség szerint hallotta őket tatár epigonok és improvizátorok ajkáról vagy a folklórban visszatükröződve. Teljesen valószínű, hogy olvasta N. I. Asmarin fordításait, melyet a *Keleti gyűjte-*

ményben (*Esserkijet*) jelentek meg 1914-ben Mőszkvában (*Trudi Lazarevskovo insztyituta*, 43. könyv).

Szeretnék megemlíteni egy érdekes tény: Tukaj és Ivanov egyugyanazon esztendőben (1911) fordították le oroszból a *Négy évszak* című verset. Ivanov belevette 1912-es ábécés könyvébe, Tukaj pedig a *Kunel zsimeslere* című gyűjteménybe.

A Puskin és Lermontov iránti kitartó figyelmük arról tanúskodik, hogy mindkét költő nagyon igényes volt önmagával szemben, hogy az orosz költészet legkitűnőbb darabjait tartották mércének, és hogy tudatosan és állandóan tanultak a nagy mesterektől.

Én magam először Pavel Ragyimov fordításában olvastam Tukajt. Ám a legnagyobb hatást *A költő* című vers csuvas fordítása tette rám, amelyet Sz. Cseges költőnk a 20-as évek elején adott ki. Ez volt az első csuvas Tukaj-fordítás. Mind a mai napig kívülről tudom az egész költeményt. Fennköltén humanista, tiszta rekviemként él emlékezetemben e remekmű két sora:

Távozzak bár a földbe, zengem az éneket:
„Elmegyek testvérek! Elhagylak titeket . . . ”

Ez az optimizmus, az életnek a halál, a nemlét felett aratott győzelme sokban meghatározó volt a számomra: az alkotást holtiglani kötelességnek tartom, melynek teljes odaadással szentelni magam sohasem sajnáltam!

Tatárföld szülötte vagyok, s gyakran meglátogattam és meglátogatom a hazai tájakat. Egyik utazásom alkalmával nevezetes dolog ejtett ámulatba: a kolhozvezetőség épületében a falon egymás mellett függött Tukaj és Ivanov arcképe. *Hajnaltól hajnalig* című lírai poémában a következőket írtam erről:

Ott, a gyöngyszínű Incsa fölött
Áll egy magas, fehér ház:
Testvéri kolhozunk vezérkaráé az, —
Nemrégiben jártam ott.
Ott a képen Konsztantyin álmodik,
A jóról szövi gondolatait;
A másikon Tukajt ismertem fel,
A tatár költőt.
Kortársak, rokonlelkek,
Együtt élnek a néppel, aki
Örökre elásta a faekét
És kivágta a nyomor gyökerét.

Kortársak, rokonlelkek . . . Vajon nem éppen ezért olyan népszerűek a rokonnyelvek e kitűnő mesterei — nálunk, csuvas földön Tukaj, tatár földön és Baskíriában pedig Ivanov?

A tragikus sorsú csuvas szép leány, Narszpi, közeli rokona az egykor a sariát béklyóiban vergődő tatár és baskír nőknek. Tukaj *Surale* című műve népisége, optimiz-

musa és humora révén meleg fogadtatásra talált a munkaszeretetéről, az ősi földművelő és fakitermelő szakértelméről híres csuvas nép szívében.

Amikor népe sorsáról elmélkedett. Tukajnak és Ivanovnak hazája egész történelme lebegett a szeme előtt.

A csuvas népnek, mint a cári Oroszország más elnyomott népeinek is a lelkéig hatoltak Tukaj megindító szavai:

Az orosz földön nyomot hagytunk magunk után,
Leélt éveink tiszta tükrét . . .
Tigrisként küzdünk, a teher nem teher,
Igás lovakként dolgozunk, ha béke van.
Mi egy egységes ország gyermekei vagyunk,
Jogtalanoknak lennünk kell-e tehát?

Nem ismeretesek számunkra Ivanov közvetlen megnyilvánulásai Tukajról: a költő sok kézírata nem maradt fenn. Azt sem tudjuk, hallott-e a Kazánban élő Tukaj szimbirszki költőtársáról. Ám a két költő egyéni sorsa azonos volt: mindketten az erősödő reakció rendkívül súlyos körülményei között éltek, mindkettőjüket a tuberkolózis kaszáta le. Ilyen volt sok tehetség sorsa a cári Oroszországban, amelyet a legkitűnőbb orosz férfiak keserűen a népek börtönének neveztek.

Számunkra minden most oly távolinak, oly hihetetlennek tűnik. Egymás kultúrájának gondos megbecsülése, kölcsönös érdeklődés, egymás történelmének mélyreható megértése, lankadatlan figyelem a jövőre hajtásai iránt — ezek most népeink jellemző vonásai.

A különböző kultúrák soha nem volt egymásrahatásának korszakában anakronizmusnak tűnnek a történelem szemétdombján nyüzsgő elkésett puristák, az egyik vagy másik nemzet „tisztaságának” őrzői vagy a rakétasebességgel ezer esztendővel előre száguldo nacional-nihilisták! Ez ugyanannak az éremnek a két oldala. A felgyúlt fantáziának vagy a hideg demagóg számításnak semmi köze sincs életünk, szocialista társadalmunk jelenségeinek törvényszerűségéhez.

Tukaj és Ivanov több mint félévszázaddal ezelőtt mind a két kategóriának méltó választ adott. Szerfölött jellemző, hogy mindkét költő 1908-ban írta meg programversét, amelyben nagy felindultsággal vallottak népük sorsáról. Tukaj *Nacionalisták* és Ivanov *Korunk* című költeményeire gondolok.

Az első orosz forradalom veresége az egyes népeken belül még inkább kiélezte a különböző rétegek képviselői közötti viszonyt. A liberális burzsoázia és tányérnyalói, akik az első időben a felkelt néptömegek nótáját fújták, gyorsan hangot váltottak és a hivatalos hatalmi szervek, a cári szatrapák szolgálatába szegődtek.

Ne keress gyógyulást fertelmes rókáknál,
Megvesztegethetetlen harcos, ez most aki kell!

— írta Tukaj. Ivanov ezeket a „ravasz rókákat”, „heréket”, népe árulóit a következő szavakkal bélyegezte meg:

Mindenféle fényes gombokért
Az életüket is odaadják;
Csuvasul se beszélnek,
Földijükre sem emlékeznek;
Szívük-fagyottak ezek,
Élő halottak ezek.

Tukaj és Ivanov tehát, miközben kétfrontos harcot folytatott a nacionalizmus és a nacional-nihilizmus ellen, valódi népi irodalmat hozott létre. Mi, akik az összes „izmus” közül mindenekelőtt a kommunizmust fogadtuk el fenntartás nélkül, érezzük, miként menetelnek egy sorban velünk a humanizmus és szabadság vitézei, a mi nagy népi költőink. Örömmel halljuk Konsztantyin Ivanov prófétai szavait:

Ki e fényes földön él,
Egy sem több az embernél!
(Bede Anna fordítása)

(Fordította: Zahemszky László)

(Классик чувасский Поэзии. Чебоксари, 1966. стр. 175—179.)

ՄԱՇԱԿԱՆ
ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

Örmény kalligráfia

A jereváni *Szovetakan grakanutjun* folyóirat címe

GEVORK EMIN

TÖPRENGÉSEK A KÖLTÉSZET ÚTJÁN

Szovjet Örményország költészete, különösen az utolsó évtizedben, az önvizsgálat és az újratörés mozgalmas korszakát éli át, az ilyen korszakokra már jellemző összes erényekkel és hibákkal.

Ennek legvilágosabb bizonyítéka az írói egyéniségek kiteljesedése és egyre újabbak jelentkezése, az irodalmi formák és módszerek hajdani egyhangúsága helyett azok sokszínűsége és gazdagsága.

Mindennél öröndetesebb a tehetségek és egyéniségek napról napra növekvő színváltása, Hovhannesz Siraz népi mélységekből táplálkozó és példátlan népszerűségnek örvendő költeményeitől és poémáitól Parujr Szevak gondolati költészetéig, Nairi Zarjan és Szilva Kaputikjan századunk és korunk érverését érzékelő soraitól Gegham Szarjan és Vahagn Davtjan lágyszavú és fénylő lírájáig, Hamo Szahjan mély természet imádatlaltatott motívumaitól Hracjsa Hovhanniszjan, Maro Markarjan és Vahagn Karenc legújabb műveig.

A nyugtalan újratörésnek ez a lendülete valamennyi költőnkél tapasztalható, Taroncitol kezdve Grasiig, Norencig és Szarmenig, s a legfiatalabb költők legújabb műveig és kísérleteiig.

Itt csupán a hazai költészet fejlődését támogató illetve hátráltató néhány kérdésről és jelenségről akarok szót ejteni, nem pedig az egyes költőkről és kötetekről, éppen ezért a későbbiek folyamán legtöbbnyire a saját költői nemzedékemből felhozott nevek és példák csupán azt a célt szolgálják, hogy megvilágítsák és kiemeljék a jelenséget és a szándékot.

A már említett felengedés és újjáéledés nyomában az örmény költészet, amelynek a legjobb termékei korábban is túljutottak Örményország határain, most még több nép szeretetét és rokonszenvét hódította meg, lefordítatván és kiadatván a világ számos nyelvén.

S valóban, vajon hány nép büszkélkedhet ma olyan művekkel, mint Nairi Zarjan *Szép Ara királya* Hovhannesz Siraz *Bibliai éneke* Parujr Szevak *Elnémulatlan harangtornya*, és azzal a közel tucatnyi tehetséges és változatos hangú költővel, akiket mi nyílt homlokkal állíthatunk ki a világ elé? . . .

A kortárs örmény költészet a nagy szovjet költészet egyik legerőteljesebb és legsajátságosabb jelensége, és már éppen itt az ideje, hogy ezt a költészetet ne csupán az örmény, hanem a szovjet és a kortárs világköltészet kritériumai alapján ítéljük meg, hiszen a több-kevesebb nemzeti öntudattal rendelkező olvasó is tudja, hogy megüti ezt a mértéket.

A hazai költészet elért eredményeit még jobban értékelhetjük, hogyha a kérdést történetileg tekintjük át és visszaidézzük, milyen viszonyok között fejlődött még csak tegnap is.

Hogyha figyelmesen átlapozzuk a 40–50-es évek költészetét, tapasztalhatjuk mindennek a szomorú nyomait. A rendkívüli elementaritással indult Parujr Szevak ezekben az években a nyugati örmény költészet élettelen és száraz közhelyeinek a szajkózójává vált, a *Zsenge nairján jegenyével* kezdett Hamo Szahjan hosszadalmas dicsőítő szónoklatok szerzőjévé, Szilva Kaputikjan megverselt karcolatok írójává, Vahagn Davtjan az elvont kékség és ódázás keverékévé, Gevork Emin *A lebényt* izzadságos szójátékaiig süllyedt le.

Azonban a hazai költészet hatékonysága nagyobb lehetne, hogyha nem zavarna bennünket néhány jelenség, de mindenekelőtt kettő: a nemzeti hagyományok és sajátosságok nem mindig helyes értelmezése és költészetünk közéleti szellemének a meggyengülése.

A költészet nemzeti formájának és hagyományainak a helytelen értelmezése egy felől nemzeti bezárkózáshoz vezet, más felől pedig a nemzeti talajtól elrugaszkodott önmutogató modernkedéshez, míg a közéleti szellem meggyengülése megfosztja széles társadalmi hatásától a költészet legkitűnőbb formai eredményeit és legértékesebb leleményeit is.

Én szerintem más egyebek mellett ezzel magyarázható, hogy noha tehetséges és sajátarcú költőink vannak, közülünk kevesen vertek fel olyan széles szovjetunióbeli és világ-visszhangot, mint mondjuk Jevtusenko és Voznyeszenszkij (kérem, ne tévesszék össze a körülöttük csapott lármát a valódi értékükkel és jelentőségükkel), Miezelaitis és Raszul Hamzatov, Marcinkevicius és Kajszin Kulijev. A felsorolt költők szerintem nem mutatnak fel olyan értékeket, amilyenekkel, talán még nagyobb mértékben, számos mai örmény költő is ne rendelkezne.

A költészet közéleti szelleméről

Vajon mi okozta a közéleti szellem meggyengülését hazai költészetünkben, abban a költészetben, amelynek évszázadok óta ebben volt a főereje, és főként amely a huszadik század világrázó eseményei után erre a legkitűnőbb példát adta Csarenc személyében.

Szerintem ez természetes visszahatás arra az úgy nevezett „közéleti költészetre”, amely korunk ama jólismert éveiben szármalmas ódázássá és szónoklássá nyomorította a szenvedélyes, lángoló költői ígéket, eltávolítva őket nemcsak a kortól és a néptől, de a költészetnek nevezhetés maradék alapjától is.

Ám most az effajta „közéleti költészettől”, az efféle szónoklatoktól megcsömörödvé és kiábrándulva sokan közülünk a másik végletbe estek át: elutasítják általában a közéleti költészetet, amely a korral és az emberiséggel való párbeszéd nemes művészete és a költészet legfőbb feladata volt minden időkben.

Azok, akik annak idején jogosan berzenkedtek a retorikus költészet ellen, most a másik végletbe estek át, összetévesztik a retorikát az igazi közéleti költészettel és a retorika fürdővizével együtt kiöntik az igazi, magasrendű retorika egészséges gyermekét is.

A másik hibánk meg az, hogy ahelyett, hogy általában a retorika ellen harcolnánk, annak csupán egyik válfaja ellen keltünk hadra, együgyűen úgy gondolva, hogy a retorika megszűnik retorika lenni, hogyha mondjuk Mastocról zeng, vagy az örmény nyelvről, az örmény dalról, az Arakszról és a Masziszról.

A következmény az lett, hogy most a költészetünket a retorika egy újabb válfaja árasztotta el, az úgynevezett „nemzeti retorika”, amelyet szintén csak feltételesen lehet költészetnek nevezni.

A retorika mindig is retorika marad, szóljon bár a népek barátságáról, a békéről, vagy Mastocról és az örmény nyelvről . . .

Ezen kívül, hogyha kétségtelenül nem költészet az egyszerű „éljen!”, akkor ugyanúgy nem költészet a pusztá „le vele!” sem, a retorikának ez az újabb válfaja, amely csupán azért találhatott termékeny talajra az utóbbi években, mivel korunk ama közismert évei után minden igaz és bátor szó kimondása együgyűen költői tehetséget feltételez a kispolgárok szemében . . .

A retorika elleni harc ma is rendkívül fontos és szükséges, feltéve, hogy nem az igazi közéleti költészet ellen irányul, amely miként a múltban ihletője volt, úgy most is ihletője hazai költészetünk egy sor szenvedélyes alkotásának, Khorenaci *Panaszától* kezdve Friken és Nalbandjanon át Csarenc viharzó költészetéig, Nairi Zarjan *A haza hangjáig* és Parujr Szevak *Mastocáig*.

Még az olyan, külsőleg a retorikától távol álló, halk szavú költő is, mint amilyen Vahan Terjan, az érettebb korú olvasókat leginkább az olyanfajta műveivel fogja meg, mint a *Nairi-ország* című remek versciklus, amely a közéleti költészet utolérhetetlen példája.

Vajon nem a közéleti szellem megroppanása-e az oka, hogy sok olyan mai költeménynek, amely művészi kivitel tekintetében sokkal tökéletesebb, kisebb a társadalmi gyűrűzése, mint azoknak a verseknek, amelyekben erősebben fejeződik ki ez a szellem . . .

Másként hogyan magyarázhatnánk, hogy Hamo Szahjan *Zsenge nairján jegenyéje* mind máig nagyobb hatással van, mint több, újabban írott, tökéletesebb és csiszoltabb műve, hogy Parujr Szevak a *Mastocával* jobban hat, mint a költői módszerek szempontjából sokkal érdekesebb *Az ember tenyéren* című ciklusával stb.

A retorika és az igazi közéleti költészet összekeverése és az általában a közéleti költészet ellen folytatott harc a legtöbbet ártott nálunk a fiatal költőknek.

A fiatalok legtöbb művében a költő mellett alig-alig érzékelhető a korának kérdéseivel küszködő ember és állampolgár, holott pedig a tehetséget éppen a benne levő ember, a benne levő állampolgár avatja költővé.

Meggyőződése, hogy hazai fiatal költőink sokkal nagyobb visszhangra találnának, hogyha meg tudnának szabadulni ettől az előítéletüktől.

Ám ne gondoljuk, hogy ez olyan könnyű, amikor bizonyos fiatal írók és kritikusok kevés híján erénynek tekintik a század és a kor kérdései iránti közömbösséget, azok elutasítását . . .

Vajon az így vélekedők közül fel tud-e mutatni valaki, nemhogy az örmény, de az egész világirodalomból is, legalább egy olyan igazi költőt, akit nem érdekeltek a társadalmi problémák, nem izgattak korának a kérdései? . . .

Más kérdés, amikor ezeknek a társadalmi problémáknak a kifejezési formáiról és módszereiről van szó, vagyis arról, vajon jól vannak-e tálalva ezek a problémák vagy rosszul, izzó szenvedéllyel-e vagy fűrészpórosan és retorikusan.

Az igazi költőnek igenis ki kell és lehetetlen ki nem fejeznie korát, századát, népének és az emberiségnek a sorsdöntő kérdéseit.

A nagy kérdés csak az, hogy hogyan.

Ez a „hogyan” akarva akaratlan a költészet legfőbb lényegére kérdez rá, arra tudniillik, hogy mi a költészet és milyennek kell lennie: vallomásnak és önkítárnak vagy hithirdetésnek és agitációnak?

Én szerintem sem az egyiknek, sem a másiknak.

Kinek kell a tehetségtelen és taplólelkű prédikátor lagymatag lelkibeszéde és buzdítószava? és kinek kell a silány, mások számára teljesen érdektelen lélek vallomása és önkítárása?

Találósan mondta erről Batjuskov, az orosz költő:

„Miért olvassuk élvezettel Kantemir műveit? — azért, mert önmagáról ír.”

„Miért olvassuk bosszankodva Salikov műveit? — azért, mert önmagáról ír.”

Igen, önmagáról, a szíve mélyéből, önkítárása, de az igazi költőnek, akinek feltétlenül példás embernek és állampolgárnak is kell lennie.

Bárki láthatja, hogy nálunk úgy a költészetnek, mint az irodalmi-társadalmi életnek az egyik legnagyobb szerencsétlensége éppen az, hogy míg tehetségekben és rátermettekből nincsen hiányunk, addig annál nagyobb van emberben és állampolgárban . . .

A költészet a század és a nép sorskérdéseivel vívódó emelkedett lélek önkítárása, vallomása, párbeszéde, még pedig nem saját magával, hanem a világgal, a századdal és az emberiséggel és amazok érdekében, vagy Narekaci zseniális szavaival mondván: „A szív mélyéből fakadó beszélgetés” a világgal és az emberrel.

A költészet közéleti szellemének a kérdése nem elvont kérdés és nem „akarom-nem akarom” kérdése, hanem közvetlenül következik az író emberi és állampolgári státusából, az író lelkiismeretéből és tisztességéből.

Egyetlen igazi költő, ha tán akart is, nem tudott virágokat öntözgetni a völgyben, midőn árvíz zúdult le a hegyekből, és nem tudott a virágokról gügyögni, midőn aknák robbantak körülötte, midőn népiirtás folyt, erőszak és háború tombolt.

Arról nem is beszéllek, hogy lehetnek olyan történelmi korszakok, midőn a körülöttünk történőkről hallgatni és csak az úgy nevezett „szép irodalommal” bíbelődni egyértelmű a bűnrészességgel és a gonosztattal. Jól tudták ezt a világ összes igazi költői, Dantétól kezdve a *Dantei utakon* szerzőéig.

Tudták és érezték, hogy a virágról énekelni költőibb és előnyösebb, és mégis, ha a szükség úgy hozta, karddal vágtak bele a lírájuk húrjaiba, hogy olykor saját kárukra, kioltásukra a gyöngédség és finomság hangjait.

Adná az ég, hogy jönné el a korszak, amelyben megoldódnának a világot, az emberiséget és a mi népünket szorongató összes kérdések és mi nyugodtan énekelhetnénk a csillagokról és a virágokról . . .

Azonban a mostani század a legkevésbé hasonlít arra a boldog korszakra, és a költészet apolitikusságának és irracionalizmusának székértelőival ellentétben az a véleményem, hogy a költészetnek az aktív közéleti szellemre még inkább szüksége van ebben a században, a forradalmak és ellenforradalmak, a Der-Zorok és Auschwitzok, a Hitlerrek és atombombák, Kennedy meggyilkolásának és hun-vej-bik véres lakomájának a századában, amidőn minden óvatlanság és vadállati ösztön megsemmisítheti a világot . . .

Nem vagyok olyan együgyű, hogy ábrándba ringassam magam: bármilyen, akár a legzseniálisabb könyv is, közvetlenül és szó szerint le tudná fogni és hátra csavarni a Talaatok és Hitlerék véres karját, és néha, amikor elnézem a könyvtáramban sorakozó könyvek garmadáját, arra gondolok, vajon nem szállítja-e le jócskán ezek értékét, hogy minden okos és bölcs könyvek ellenére, még ma, Nero után húsz századdal is, grasszál a világban az erőszak, a népirtás, a háború . . .

Talán túlzottan is élesen és sarkítottan beszéltem erről a kérdésről, mivel meggyőződésem, hogy a közéleti szellemet megerősíteni az örmény költészetben egyedül a mondanivaló fontosságával lehet, csupán ettől várható, hogy a mai gazdag, magas színvonalú és sokszínű költészetünknek széles körűbb és mélyrehatóbb tömeghatást biztosítson és érdeméhez méltóan felemelje a szovjetunióbeli és világirodalmi szférákba.

Nem akarom fenntartás nélkül állítani, hogy e század költészetének, különösen aktív politikai költészetének, kizárólag gondolatinak kell lennie.

Azonban lehet-e véletlennek tekinteni a gondolati, gondolkodó költészet túlsúlyra jutását a huszadik század költészetében és az utóbbi időkben minálunk is? . . .

Ne feledkezzünk el korunk amaz évtizedeinek keserű tapasztalatairól, midőn a jól ismert okok miatt népellenesnek, „értelmiséginek” és egyszerűen „ellenforradalminak” kiáltották ki a gondolatnak, az intellektusnak és a becsületes újkeresésnek csarenci költészetét és széleskörűen szorgalmazták a dinidanákat, a terméketlen-primitív asughizmust; midőn a század és a kor problémáival viaskodó, gondolkodó és újratörő költészetét és széleskörűen szorgalmazták a dinidanákat, a terméketlen-primitív tikusnak és népnek . . .

Legfőbb ideje, hogy a helyére tegyük ezt a kérdést is: nevezzük demokratikusnak és népnek a század és a nép sorskérdéseivel vívódó, újratörő és gondolkodó költészetet és könyvköltészetnek azokat a dinidanákat, lettek légyen versesek vagy prózaiak, amelyek valóságosan is könyvekből, népleíró és népköltészeti gyűjteményekből másoltatnak ki . . .

Néhány szó a fiatal költőkről

Társadalmi és irodalmi életünknek a megújódása természetes módon hozta létre a maga irodalmi nemzedékét, és belépett az irodalomba egy sor tehetséges költő, akik közül néhánynak már önálló arcéle és hangja van, míg a többiek az eredményes kísérletezés és útkeresés idejét élik.

Ez a nemzedék sokkal kedvezőbb körülmények között lép ki a porondra és az általános meg a művészeti fejlődésnek hasonlíthatatlanul magasabb színvonaláról indulhat el, mint a megelőzőek.

Az idők szelleme megtette a magáét, azért egészen más ennek a nemzedéknek a világlátása, képrendszere, kifejezésmódja és irodalmi kísérleteinek az irányultsága.

Ez a nemzedék fel van vertekezve nemcsak a klasszikus örmény és a szovjet, hanem a kortárs világirodalom tapasztalataival is, ezért csaknem mentes maradt a nemzeti beszűküléstől, a hangvétel retorikus és asughos sablonjaitól, és azon kísérletezik, hogy új formákban ábrázolja népünk megváltozott és megújult életét, életmódját és gondolkodását.

Annak a nemzedéknek az írói ők, amely Bartók Bélát hallgatja és Hemingwayt olvassa, elektronikus számítógépeket és lézer műszereket gyártó üzemekben dolgozik,

kávézókban szórakozik és Aznavour hangversenyre jár és a mindennapjaihoz hozzátartoznak Eluard versei, Norbert Wiener könyvei, a magnetofon és a televízió.

És ha az idősebb és a középső nemzedék íróinak és kritikusainak néha olybá tűnik is, hogy költészetük elszakadt a nemzeti talajtól, ez enyhén szólva nem egészen helytálló: maga a nemzeti talaj és életforma van változásban és ők, jól vagy rosszul, megkísérlik visszaadni mai nemzeti életünknek és életformánknak ezeket a változásait.

Ennek a nemzedéknek a költészetében megtaláljuk az ígéretes újkeresést és kísérletezést, a képek frissességét, a stílusok és módszerek változatosságát.

Végezetül megtaláljuk a legújabb, a nemzeti talajtól látszólag elszakadt modernségnek és a régi nemzeti hagyományoknak egy izgalmas szintézisét, amely igen érdekes meglepetésekkel szolgálhat.

Nem tekinthető véletlennek, hogy az örmény költészet mai modernjei egy ponton visszahajlanak Narekacihoz, és hogy a legmodernebbnek tartott zeneszerzőnk, Tigran Manszurjan, Nahapet Kucak hajrenjainak szövegére írja dalait . . .

A fiatal költők általam említett értékeinek az illusztrálására szeretnék felhozni csupán néhány apró példát.

Tessék mindössze két sor Jurij Szahakjan *Susa romjai* című költeményéből:

Úgy állok itt, e romok között,
Miként csodamód megmaradt oszlop.

Vagy egy részlet a *Randevú* címűből:

Várok egyre rád,
S érzem, a ráncok hogyan gyűrődnek
Újjaid után sóvárgó homlokomon . . .

Hallgassuk meg Levon Zakarjant:

Magasabbra, magasabbra,
Álmok szárnyán magasabbra,
Álmoknál is magasabbra,
Babérokat messze hagyva
Dicsőségnél magasabbra!

Vagy kis ízelítő Razmik Davojan lírájából:

Behúnyom a szemem,
Becsukom az ajkam,
S bezárom magamba magamat,
Hogy bent rekesszek vágyat és sóhajt;
Te csak megsimogatsz,
S lehullanak rekesztő zárjaim
Szelíd érintésed hatalmától.

Vagy a Karo Melikszetjanéből:

Ti, kőszívű hegyek,
Átkom érje el a gerincetek,
Amiért fa dőlten,
Szarvas felbukásán,

Sziklák leomoltán
Csak akkor visszhangoztok,
Midőn . . . már minden végetért . . .

S végül a viszonylag „idősebb” fiatal, Ljudvig Durjanéból:

A születésemtől egész el mostanig
Egészgetem magam, s nem egészülök.
Dehát nincs ebben semmi új dolog,
Csupán fájdalmas, sajgó rádöbbenés,
Hogy még a felednek feléhez sem értél,
S arra ébredsz, hogy életed végetért . . .

A hely korlátozottsága miatt nem folytathatom, de higgyék el nekem, hogy még több ilyen, sőt ennél jobb példát is hozhattam volna attól a tízegynéhány tehetséges fiatal költőtől, akinek a nevét már ismerheti az olvasó az irodalmi sajtóból és kötetekből.

Azonban e nemzedék költőinek társadalmi visszhangja sokkal nagyobb lehetne, hogyha a retorikától ódzkodván nem esnének bele a másik végletbe, könnyelműen feláldozva a mondanivalót illetve a mondanivaló fontosságát.

Ez a nemzedék eléggé érdekes „hogyan”-nal lépett be az irodalomba, de nem hozott magával eléggé hangsúlyos és határozott „mi”-t: új témákat, új mondanivalót, az életanyag új, eddig meg nem ázott rétegeit . . .

Talán ez magyarázza, hogy e nemzedék költőinek a legtöbb alkotása a részletek benyomását kelti, a friss és érdekes vázlatokét, de nem az egészes képét. Olyan kitűnő falfestményeket, amelyek mögül hiányzik az alap: a fal, avagy nemzeti stílusban kifejezve, olyan ígéretes saslik darabokét, amelyeket nyárs hiányában nem lehet feltűzdelni és megsütni.

Olykor már a kezdet kezdetén megzavarja e fiatalok némelyikét az erre az életkorra jellemző beképzeltség és nagyképűség végtelen mértéke, illetve a személyük körül felcsapó láрма, úgy hogy hasonlítanak ahhoz a bizonyos gőzmozdonyhoz, amely a kazán teljes gőzét a síp szótlaltatására használta el és nem maradt ereje a legfontosabbra: az álltából való megindulásra és az előre mozgásra.

Még a legutóbbi időben is kétféle vétség árnyékolta be fiatal költőink kísérleteit: egy felől a meglevőnek, az előtalátnak a nyomába szegődnek, ahelyett, hogy a körülöttük levőt változtatnák költészetté, más felől pedig mechanikusan másolják át a modern költészet formáit és módszereit.

Az első vétség, amely inkább az „idősebb” fiatalokra volt jellemző, lassan-lassan eltűnőben van.

Ma már nemigen akad, aki ne értené meg, hogy könnyű elszajkózni a mások által ézerszer felhasznált sorokat és képeket, de nehéz költészetté változtatni a saját maga által látottakat.

Évszázadok folyamán a rózsát, a csalogányt, a csillagot, a forrást stb. annyiszor megénekelték, hogy már magukból e szavakból is, egyetlen más szó hozzáadása nélkül, a költészet lehellelte árad.

Nem véletlen, hogy egy ilyen alkalomból a genialis Tolsztoj ezt mondta: „költői, tehát azt jelenti, kölcsönvett” . . .

Igen, a megszokott, a kölcsönvett könnyebben felszívódik, könnyebben idomul át verssé, és hogyha az egyik fiatalunkhoz hasonlóan a legtehetségtelenebbül verselsz is, például:

Láttalak a forrás mellett,
A kebleden rózsza díszlett,
Ragyogtak a tűz csillagok,
Csattogtak a csalogányok,

mégis a fülünk számára ismerős vers-féle valami keletkezik, amely természetesen nem vers, ellentétben azokkal a fülünk számára még szokatlan, költőietlennek tetsző sorokkal, amelyeknek a képrendszere nem a könyvekből van kilesve, hanem . . . a költő környezetéből, az általa látottakból éppen ezért kicsit még szokatlannak tűnnek . . .

Ezzel egyáltalán nem azt mondom, hogy a rózsát, a csalogányt és a forrást ki kell seprüznünk a modern költészetből, hanem csupán azt, hogy ezeket új formában kell megénekelni, belőlük újszerű képeket alkotni, illetve e képeket új lélekállapotok felidézésére felhasználni.

Amikor például Nazim Hikmet *Halib* című jelentős költeményében leír egy olyan jelentéktelennek tűnő apróságot, mint

És két hangya lehajtott fejfel
Vonszolja egy méh tetemét . . . ,

akkor ez nemcsak újszerű képe miatt megkapó, hanem visszatükrözi a hős lelkiállapotát is, aki abban a percben a rá váró halálon tűnődik . . .

Amíg a régiek ismétlésének és utánzásának a veszélyén részben már túljutott a fiatalok költészete, addig nem jutott még túl a modern költészet módszereinek kritikátlan, megemésztetlen majmolásán, ami nemcsak megfosztja a költészetet jellegétől, hanem a könnyedén írás veszélyét idézi fel.

Arról az együgyű balhitről van szó, hogy mi sem könnyebb, mint ritmus és rím nélkül verselni, s gyerekjáték megírni azokat a csupán külsőre zavarosnak és befejezetlennek tűnő, de valójában tömör és találó verseket, vagy azokat a néha erőltetettnek tűnő, de valójában a mi századunkra jellemző képeket és hasonlatokat.

Természetesen a tudatnak és a tudatalattinak sodró áradatából egy félre értett poétika alapján egymáshoz lehet fércelni zavaros gondolatokat, érzéseket és képeket, ki amennyit csak akar.

Az is előfordulhat természetesen, hogy az ily módon összetákolt versezet az ugyanolyan tehetségtelen „szabályos” zöngeménnyel (például a *Láttalak a forrás mellett*) összehasonlítva érdekesnek és mélyértelműnek tűnik, dehát mióta helyettesítheti, különösen a költészetben, a látszat a valóságot? Példákat óhajtának? nos, tessék egykettő:

Egyre sugarazván
A lehajtott percen
Függőlegesen állva átmérőzött
S tengelybe fordult . . .

vagy:

A henger
Egy fáradt hajó
A saját füstjének tengerén
És a saját időközében
Felolvad gyorsan saját napjától;
Minden éjszakák szegélyein túlhan
Ez az úszó
A nap tenyerébe hullik
Megégve . . . stb.

És hány meg hány ehhez hasonló vagy még rosszabb sort és verset lehetne idézni bizonyos fiatal (és nem is csak a fiatal) költőink köteteiből, a folyóiratokból és napilapokból, amelyek nevetséges voltuk ellenére komoly költeményeknek próbálnak feltűnni.

Hogyha kétségtelen az, hogy a költeménynek mentesnek kell lennie a közhelyektől és eredetinek kell lennie, ugyanannyira, sőt még inkább kétségtelen, hogy először is, ennek az eredetiségnek természetesnek kell lennie, a költő lényéből és a tárgyból kell következnie, másodsor, ha nem is kézenfekvőnek, legalább érthetőnek kell lennie a költőn kívül legalább még valaki számára.

Minden igazi költőnek megvan a maga vérmérséklete, a maga világlátása, a képalkotásnak és ábrázolásának bizonyos rendszere.

Éppen ez által különbözik az egyik költő a másiktól, még ha ugyanazokkal a szavakkal ugyanazt a tárgyat éneklik is meg, és minél hangsúlyosabb a költő egyénisége, minél eredetibb az illető, annál jobb.

Azonban . . . Azonban ennek az eredetiségnek is megvan a határa, ez a határ pedig nem más, mint egy másik ember illetve az olvasó befogadó készsége, vagyis az, hogy a költő által látottat láthatja-e, felfoghatja-e más valaki is, vagy sem.

Hogyha ez az eredetiség olyan önkényességig és extremitásig fajul, amit a költőn kívül senki más nem érthet meg és foghat fel, akkor ez már, elnézésükkel, nem költészet . . .

Lássuk például, mit akar velem, az olvasóval láttatni és elképzeltetni az egyik fiatal költőnk:

Az ég új részéből titeket néző szem vagyok, láttok-e?
A völgyekben megolvadó félhold vagyok, láttok-e?
A mindenség összes meridiánját rám keresztettké,
Más az én mértékem, más vagyok . . . láttok-e?

Nem, nem látom, becsület szavamra, nem látom, és erről nem én tehetek, hanem maga a költő, aki nem tudta láthatóvá varázsolni, amit érzett és gondolt . . .

Bármennyire örvendünk is a hazai fiatal költők a szó legjobb értelmében vett újszerű és modern költeményeinek, be kell vallanunk, hogy a legmeghökkenőbb és legerőszakoltabb megoldások hajszolásának a ferde szokása legújabbban minálunk is gyökeret eresztett, és ez már azért is veszélyes, mert hitelét rontja az igazán újnak és modernnek.

Az ilyen álmodern írásokból hiányzik a művészet bármiféle ismérve, ezekben önkényes és kimódolt minden, a rímtől kezdve a jelzőig, az értelemtől kezdve a stílusig és a formáig.

Jellemző, hogy a legtöbbször éppen az ilyen művekben találkozunk a mélyértelműnek tűnő, de sekélyes gondolatokkal és a jobb fülünk bal kézzel való elkapásának amilyen nehéz, annyira értelmetlen mutatványával. Az ilyenekre jól találunk Goethe szavai: „Szándékosan zavarják fel a patakjuk vizét, hogy ne látszódjék a feneké . . .”

Szögezzük tehát le egyszer s mindenkorra, hogy amíg van bonyolult költészet, amelyet természetesen nem olyan könnyű azonnal felfogni – ilyenek Sosztakovics szimfóniája, Picasso festményei és Paszternak költeményei –, addig érthetetlen, abszurd, rébuszos költészet nincs és nem is lehet . . .

Azért beszélek ilyen szigorúan fiatal költőink ilyen jellegű hibáiról, mivel nemcsak szeretem a költészetüket, de meg vagyok győződve, hogy éppen ezek akadályozzák a legtöbb tehetséges fiatal költőnket, hogy átlendítse az örmény költészetet Örményország határain, miként az említett Andrej Voznyeszenszkij, a litván Marčinkevicius, az ukrán Dracs és mások.

Hogyha nem így volna, vajon lehetnének-e ma abban a nagyon is elgondolkodtató helyzetben, hogy bár meglehetősen nagyszámú új költői nevet ismerünk, az örmény költészetet túlnyomó részt még mindig . . . a 40–50 évesek képviselik . . .

Mellesleg én úgy látom, hogy bennünket megzavar, a fiatalok némelyikét pedig elringatja és megnyugtatja a „fiatal költő”, illetve a „kezdő költő” minősítés, amely sajnos már egészen közkeletűvé vált.

Először is, miként Marsak szellemesen megjegyezte, „Az aki már elkezdte, többé nem kezdő, aki pedig még nem kezdte el, nem költő”. Másodszor pedig, véleményem szerint csupán a költő és a nem-költő megkülönböztetése indokolt, hiszen bármilyen jelzőt vagy határozót ragasztunk is ehhez a szóhoz, az semmit sem tehet hozzá vagy vehet el a költői hivatásból.

Mit akar jelenteni a „fiatal költő”, amikor költőnek lenni éppen is fiatal korban kell, azután meg, hogyha van fiatal költő, miért ne lehetne „nyugdíjas költő” és más hasonló kategória is, hiszen ezeknek a jogosultsága nem kevésbé védelmezhető, mint a „fiatal költő” minősítése.

Eddig a fiatal költők néhány valóságos hibájáról beszéltem, vannak azonban nekik nem-létező hibáik is, olyan hibák, amelyeket időről időre egyes kritikusok és írók rónak fel a fiatal költők számlájára, nem lévén bátorságuk kimondani, hogy ezek inkább jellemzőek az idősebb és a középső nemzedék tagjaira.

A mérvadó beszámolókból és cikkekben megszokhattuk, hogy amikor már az erények és az érdemek egész készletét kiosztották az idősebb és a középső nemzedék között, a megmaradó részt, a hibák teli bugyrát mindenestől a fiatal írók nyakába varrják.

Hogyha ezt a „Köcsögnek mondom, de korszak is értse” elve alapján teszik, akkor higgyék el nekem, hogy a korszaknak érdekük süketet színlelniük, a köcsögök pedig összetörhetnek a gyakori ütésektől és kocogtatásoktól.

Hogyha az idősebb és tapasztalt íróknak szükségük van az igazi elemző kritikai cikkekre, akkor ennek a szükségét tisztelesen érzik a fiatalok, és egyenesen megbocsáthatatlan, ha legelső jelentkezésüket némaság fogadja, vagy ha könnyelműen és alaptalanul levágjuk őket, anélkül, hogy meghallgatnánk, megértenénk őket, behatolnánk a gondol-

kodásukba és csak ez után győzködnénk, tájolgatnánk őket, de ezt sem elvont módon, hanem pozitív példákkal, egyebek közt éppen a belőlük kiemelt pozitív példákkal.

Mellesleg minálunk (és ez nemcsak a fiatal írókra vonatkozik, hanem az írószövetség egész munkájára általában) éppen ez hiányzik a legjobban: a gazda gondviselő figyelme és keze.

Ha elérhetnénk, hogy akár a legszerényebb tehetségű szerző teljesítményét is észrevegyük és érdeme szerint értékeljük, hasonlíthatatlanul egészségesebb és tisztultabb lenne nálunk az irodalmi légkör.

Hogyha valaki jó állatmeséket ír, ismerjük el, hogy ezt a dolgot jól csinálja, hogyha a másik rövid, de hatásos verseket tud írni az óvodások számára, értékeljük ezt a szerény munkáját annak szerény mércéje szerint . . .

A bölcs falusi gazda háza körül nem találhattok semmi feleslegeset: az ekétől kezdve a csákányig és a kötélig valamennyijére rákerül a sor a gazdaságban különböző időben.

Hogyha valaki kiemelkedő tehetségével és teljesítményének a súlyával kiérdemelte az ismertetést is, a tanulmányt is, a tudományos értekezést is, adjátok meg neki mind az elsőt, mind a másodikat, mind a harmadikat, de a legkevesebb, hogy ne fosszátok meg legalább az ismertetéstől, ettől a legelemibb jogától.

Ismertetni, mégpedig nem úgy, ahogy a *Grakan tert* csinálta legutóbb, hét-nyolc új kötetét kezébe kapott és könyvének a bírálatát izgalommal váró fiatal gyömszölve bele egy rövid, valamennyiük számára semmitmondó ismertetésbe . . .

Miért van és honnét származik ez a megbocsáthatatlan szűkkeblűség, a papír hiányzik vagy nem futja a terjedelem, amikor a könyvek ismertetése az irodalmi sajtó elsőrendű feladata?

Legyenek bár rövidek az ismertetések, de okvetlenül személyhez szólóak, tekintélyesek, meggyőzőek, kevés szóval sokat mondóak.

Részemről hozzá tenném, hogy különösen a fiatalok első és második köteteit feltétlenül a legjobb és legtapasztaltabb kritikusainknak és íróinknak kellene ismertetniük, hiszen ez nemcsak annak a könyvnek a sorsát, de magának a szerzőnek a későbbi életútját is meghatározhatja.

Csak az „ellentétek” vagy az „egység” is? . . .

A hazai kritika, csakúgy mint az irodalom egyéb műfajai, az utóbbi évtizedben napról-napra elmélyültebbé, meggyőzőbbé és érdekesebbé válik . . .

Ennek a bizonyítására elegendő felsorolni irodalomtudósaink és kritikusaink legutóbb megjelent számos könyvét.

Most már szinte hogy elértük vagy még inkább, elérjük, amiről régóta álmodoztunk, hogy a kritikusok egyre gyakrabban bonckés alá veszik nemcsak az irodalmi mű eszmei-társadalmi oldalát illetve tárgyát, hanem a művészi kivitelét, stílusát is.

És mégis, amíg az irodalomtudományban a helyzet aránylag rendben van, addig be kell vallanunk, hogy a kortárs hazai írók közül igen kevesen olvashattak magukról olyan vérbeli kritikai-elemző cikkeket, amelyekből nemcsak azt tudjuk meg, hogy mit írt meg az író, hanem a legeslegfontosabbat is, hogy miért és hogyan írta meg.

Nem az a lényeg, hogy dicsérik-e az írókat illetve a művét, vagy pedig lerántják, hiszen az író mind a két esetben tisztelni fogja a kritikust és tartani fog tőle, hogyha a cikkéből

kérzi: a kritikus sok olyasmit is tud, amit ő nem sejt, meg tudta magyarázni, ki tudta elemezni az ő álláspontját és alkotói módszereit, és olyasmikre is rámutat, amiket maga az író észre sem venne.

Úgy tűnik, szükséges kitérnünk olyan elemi kérdésekre is, mint hogy mi a kritika tárgya és feladata, ugyanis egyesek szemelláthatóan összetévesztik a kritikát az irodalomtudománnyal, vagy pedig fölényesen kijelentik, hogy a kritikának semmi köze sincs mindahhoz, ami ha nem is az egyetlen, de a legfontosabb dolga . . .

S valóban, aki figyelemmel kíséri egyes kritikuskaink írásbeli megnyilatkozásait, először is csodálkozva értesül róla, hogy „nekünk ma nincsen költészetünk” (vagyis elesik a kritika legfontosabb feladatainak egyike), azután meg arról, hogy nekünk nemcsak költészetünk, de . . . „prózáink sincsen”.

Eszerint tehát költészet nincsen, próza sincsen, csupán kritika van; de ha se költészet nincsen, se próza, akkor hogyan létezhet a kritika, mivel foglalkozik és kinek van rá szüksége? . . .

Mi maradhat még a kritika feladatául? Talán a fiatal írókkal való foglalkozás? . . . Ámde kiderül, hogy ez sem tartozik a kritika feladatai közé, mivel hogy a fiatal írók „még mozgásban vannak” . . .

Mintha a kritika legfőbb feladata nem éppen az irodalom eleven mozgásának a szervezése, helyes irányba terelése volna. Hiszen a mozgását már befejezett író enyhén szólva már nem a kritika hatáskörébe tartozik, hanem az irodalomtörténetébe, még hozzá a passzív irodalomtörténetébe, hiszen az igazi író még a halála után sem fejezi be a mozgását, hanem tovább folytatódik minden új nemzedékben.

Talán a kritika feladatául marad „az irodalomban a jónak a rossztól, a bűzának az ocsútól való elválasztása, a jelene meghatározó vonásainak és a jövője kilátásainak a felmutatása”.

Azonban kiderül, hogy ez ugyancsak a kritika méltóságán aluli „másodrendű dolog” . . .

Rendben, de akkor ki végezze el mindezt, ha a kritika nem akarja vállalni? . . .

Kit imádkozunk le az egekből vagy hívjunk meg külföldről, hogy ismertesse a könyveinket, értékelje fiatal íróinkat és költőinket, ítélkezzen irodalmunk minőségi kérdéseiben, illetve irányt mutasson az irodalmi fejlődésnek? . . .

A kritikának ettől az aktív, hétköznapi, ha úgy tetszik, kétkezi munkájától való húzódozás és a könnyű, nyugalmas területek felé való kacsingatás vajon nem áll-e kapcsolatban a közéleti szellemnek életünk számos területén tapasztalható meggyengülésével?

Vajon nem ugyanarra vezethető-e vissza, hogy amíg nagy számban vannak nálunk az orvostudományok kandidátusai és doktorai, addig igen kevés a gyógyító orvos, amíg elég sok a neveléstudományok doktora, addig igen kevés az igazi, tapasztalt pedagógus, amíg viszonylag sokan vannak az irodalomtudományok kandidátusai és doktorai, addig fájdalmasan kevés az aktív, szenvedélyes, az irodalom hétköznapijaival együttélő kritikus?

Nem titok, hogy irodalomtudománnyal foglalkozni sokkal kényelmesebb és előnyösebb, mint a kortársi irodalmat segítő aktív, szenvedélyes kritika művelésével, éppen ezért számos kritikusunk, s közöttük jó kritikusok is, átvált az előbbi területre.

Rendkívül fájdalmas jelenség ez, de még ennél is fájdalmasabb, hogy egyesek ráadásul egész nevetséges elméletet tákolnak össze ennek a vérbeli kritikus számára szégyenletes megfutamodásnak és meghátrálásnak az igazolására.

Ezen elmélet szerint, amely igen kevésbé különbözik egy szeszélyes és ingerlékeny kisasszonynak a felfogásmódjától, egyes kritikusok azzal a megokolással húzódoznak a kortársi irodalommal való foglalkozástól, hogy az . . . kellemetlenségekkel járhat.

Képzelnék el annak a szegény kritikusnak a helyzetét: az általa írott vitatható kritikával . . . vitába szállnak és . . . megfájdítják az érzékeny lelkét, mire ő megsértődik, felhúzza az orrát és félre vonul . . .

Szégyenletes dolog, ha valamelyik kritikus csak gondol is ilyesmire, hát még ha beszél és ír is róla —, hiszen ez legalábbis annak a jele, hogy az illető nem kritikus illetve nem igazi kritikus, mert hisz mi teszi a kritikust legelsősorban, ha nem a szenvedély, az elvhűség, a harcos szellem, és mire való vagy kinek kell a kritikus, hogyha nem ez a hivatása és az életcélja.

Ugyanolyan ez, mintha a köműves kellemetlenségnek tekintené a falrakást, az orvos a gyógyítást, a zenész a zenélést.

Ami a kritikust kritikussá teszi, az éppen az elveiért bármikor harcolni kész szenvedély és eltökéltség, és hogyha nem harcol, nem vitázik, nem védi az elveit, mi marad a kritikusból? . . .

Ezen kívül az úgynevezett „kellemetlenség” is többféle lehet.

Hogyha a kritikus szigorúan, de elfogulatlanul nyilatkozott a költészetről vagy valamelyik költőről és vele ugyanolyan elfogulatlanul és szenvedéllyel vitába szállnak, akkor ez legalábbis becsületet szerez neki, hiszen azt bizonyítja, hogy a meglátásai elméket mozdítanak, vitákra serkentenek, tehát hogy ő nem élő halott vagy közönyös hivatalnok, hanem vérbeli kritikus . . .

Más dolog persze, amikor a kritikus a „bátorságot” úgy értelmezi, mint alkalmat az olcsó, szenzáció-hajhász gondolatok felröpítésére illetve bizonyos íróknak vagy íróknak minden megengedett és meg nem engedett eszközzel való „megsemmisítésére”.

Ebben az esetben semmilyen erkölcsi alapja nincs annak a megakadályozására, hogy a „megsemmisített” író is ugyanolyan fegyverrel vágjon vissza.

Miként mondani szokás: „Ki mit vet, azt aratja le”.

Immár évek óta nincsenek nálunk komolyabb viták és eszmecserék, úgyhogy egy kicsit el is szoktunk a vitázástól, nem a személyes élő, egymást megsemmisítő vitázástól, hanem az igazságot kibogozni segítőtől.

Vajon nem ez-e az oka, hogy legtöbbször vagy közönyösesek vagyunk egymás iránt és irodalmunk sorsával szemben, vagy pedig úgy értelmezzük a kritikusi bátorságot, mint jogosítványt bizonyos íróknak, netán egész irodalmunknak a „megsemmisítésére”.

Nyílt titok, hogy nálunk kevés szókimondó és bátor hangú kritika jelenik meg, és amikor ezer között egy ilyen írás feltűnik, akkor is . . . személyes megfontolások vezérlik, amelyek semmivé silányítják ezt a szókimondást és bátorságot . . .

Értsük már meg végre valahára, hogy közülünk bármelyik is az igazságnak csak egyik oldala, egyik vetülete, amely egyoldalú fejlesztés és futtatás esetén könnyen hazugságba csaphat át, és hogy a mi irodalmunk végső igazsága a valamennyiünk által megtalált és megvallott igazságok összegezésében rejlik és nem az ellenfelünk rokonszenveinek és véleményeinek a kiszorításában és megsemmisítésében . . .

És itt nem ártana, ha eszünkbe idéznénk az „ellentétek egységének” a fogalmát. Hangsúlyozom, az „ellentéteknek”, de az „egységét”.

Tudjuk, nem nagy idő múlt el azon korszak óta, amelyben hozzá voltunk szokva, hogy a hangsúlyt ne az „egysége”, hanem kizárólag az „ellentétek” szóra vessük, amikor a problémát nem ezeknek az egységével, hanem az ellentétes felek egyikének a megsemmisítésével és kiiktatásával oldottuk meg . . .

Ez pedig ugyanaz, mintha közülünk valamelyik az ember szájüregében egymással szemben álló alsó és felső fogsornak a tűnőleges „ellentéteit” úgy oldaná fel, hogy kiverné az illetőnek vagy az alsó vagy a felső fogsorát . . .

Az elmúlt évtizedekkel ellentétben a mai örmény költészetet költészetté éppen a választásoknak, az ízléseknek és a stílusoknak a sokszínűsége, ezek ellentéteinek az egysége teszi, és ebben van az ereje és a gazdagsága.

Egyformán szükségünk van Siraz népies hangvételére, Szevak mélységére és elemi erejére, Nairi Zarjan és Szilva Kaputikjan emelkedett retorikájára, Hamo Szahjan és Asot Grasi mély természetimádására, Gegham Szarjan és Vahagn Davtjan fénylő lirizmusára, Hracsja Hovhanniszjan emberközelségére, az idősebb nemzedék tapasztalatára és a fiatal költők frissességére és újkeresésére . . .

Ezek közül bármelyiknek a túlajtása és egyoldalú fejlesztése legelsősorban éppen az illető költőnek válna a kárára, a felsorolt irányzatok valamelyikének az erőszakos megsemmisítése és kiküszöbölése pedig az egész irodalmunknak.

Miként már az ókorban zseniálisan megfogalmazták, a hibáink nem mások, mint az erényeink egyoldalú túlajtásai, a hazugság pedig nem más, mint az igazság egyetlen oldalának az eltűlése és felnagyítása.

Hogyha mondjuk csak Sirazt „kedvelvén” egyoldalúan CSUPÁN Siraz irányzatát ösztönöznénk és fejlesztenénk, abból igazi nemzeti költészet helyett csak beszűkült és egyhangú örménykedés és masziszzkodás kerekednék ki, Parujr Szevak magasrendű gondolatisága és elemi ereje helyett csupán egymást taszigáló gondolatok gomolygása, Szilva Kaputikjan emelkedett retorikája helyett megverselt karcolatok, Hamo Szahjan mély természetimádása helyett a kövek és a völgyek egyhangú leltározása, Gevorg Eminnél a gondolattal való öncélú játék, némely fiatal költőnél a bizzar és mesterkelt modernkedés stb. Vagyis a mostani, sokszínű és érdeklődésekben gazdag költészetünk helyett egy egyetlen, méghozzá karikatúrává torzított irányzattal rendelkező szegényes és beszűkült költészetet kapnánk . . .

Valóban, hogy is nézne ki, miféle kritika lenne az, hogyha az Egész irodalmunkról szólván kiki csupán az általa „kedvelt” írónak illetve irányzatnak a pozíciójából ítélkezne: Szevaknak a kedvelője az ő pozíciójából, Siraznak a kedvelője egy másik, Eminnek a kedvelője egy harmadik, Hamo Szahjan kedvelője egy negyedik stb. pozícióból, kiátkozva és megsemmisítve a többi irányzatot és érdeklődést, ahelyett, hogy az egész irodalom érdekeiből kiindulva, sokoldalú és elfogulatlan elemzések alapján mintegy kívülről fognák át az irodalom bonyolult folyamatát . . .

Az egyik író „kedvelem”, a másikat „nem kedvelem” szeszélyes elvének már eleve kevés köze van a kritikához, ám ha a dolog csak ennyivel járna, ez csupán humoros volna és nem szomorú és fájdalmas is egyúttal.

A szomorú és fájdalmas ott kezdődik, amikor a fentebbi kritikusi elv alapján kiderül, hogy csupán és egyedül a kritikus által kedvelt író képes „irodalmat alkotni” illetve az irodalmi fejlődésre hatni . . .”

Hogy elvontságba ne essünk, említsünk meg csupán egyetlen példát, Szergej Szarinjan irodalomkutatónak azt az alapvető tételét, amely vörös fonálként húzódik végig az utóbbi időben megjelent valamennyi cikkén, hogy az általam kedvelt költő, mondjuk Hamo Szahjan irodalmat alkot és hatással van az irodalmi fejlődésre, míg a „nem-kedveltek”, mondjuk Siraz, Szilva Kaputikjan vagy Vahagn Davtjan, ha valamiképp még irodalmat alkotnak is, az irodalmi fejlődésre hatni már egyáltalán nem tudnak . . .

Először is szögezzük le, hogy az említett Siraznak és Szilva Kaputikjannak számos költeménye, mondjuk éppen a *Bibliai ének* és az *Intelem fiamnak*, még hosszú ideig nagyobb hatással lesz az irodalmi fejlődésre is meg a tömegekre is, mint egyéb költőink egész kötetei.

Másodszor emlékeztetnünk kell arra a cáfolhatatlan igazságra, hogy kritikus ide, kritikus oda, ma még mind a tömegekre, mind pedig az irodalmi fejlődésre elsősorban az általa „nem-kedvelt” Hovhannesz Siraz költő van a legnagyobb hatással.

Olyan tapasztalt irodalomtudósna és kritikusna, mint Szarinjan, nem lett volna szabad szemet hunyia ez előtt a nyilvánvaló és közismert tény előtt.

Más dolog persze, hogy ha ő a költészet „sirazi” irányzatát nem helyeselve és Siraz óriási hatását másféle társadalmi okok közrejátszásával magyarázván kísérletet tesz ennek a hatásnak a megvizsgálására, kielemezésére, netán megingatására.

Végezetül, mielőtt az ilyenféle, éppoly könnyű, mint amilyen értelmetlen eljárással feleslegesen szembeállítanánk egymással különböző, de vérbeli írókat, gondoljuk meg, hogy az irodalom eleven fejlődési folyamat, és hogy Hamo Szahjannak feltétlenül segítségére volt a megismételhetetlen *Bibliai ének* szerzőjének mély és finom természetszeretete, ugyanúgy, ahogy Parujr Szevaknak is Gevork Emin *Előösvényének* és sokat csépeelt *Norkjának* alkotói tapasztalata . . .

Hiábavalónak bizonyul az irodalomtudósna az az igyekezete, hogy ezt az önkényes „szeretem–nem-szeretem” módszerét a klasszikus örmény irodalomból vett példákkal támassza alá.

Természetesen lehet jobban kedvelni és szeretni mondjuk Terjant és Varuzsant, mint Iszahakjant, azonban Terjan és Varuzsan belépése az irodalomba egyáltalán nem jelentette, hogy Tumanjan és Iszahakjan többé „nem alkot irodalmat illetve nincsen hatással az irodalmi fejlődésre”, ahogyan Csarencnak a feltűnése sem fosztotta meg, nem is foszthatta meg Vahan Terjant ettől a természetes hivatásától és szerepétől.

Ez nemcsak az önkényes bírálat iskolapéldája, hanem szerencsétlen félreértés is, amely az irodalmat és az írókat összetéveszti a divattal . . .

Na dehát kesztyű az író, amelyet nyomban a szemétkébe kell dobni, mihelyt újabb kesztyűdivat jelenik meg? . . .

Végül fontoljunk meg még egy elemi dolgot: hogyha Siraz, Kaputikjan és Vahagn Davtjan valóban nem alkotnak irodalmat és nincsenek hatással az irodalmi fejlődésre, akkor miért van olyan nagy szükség ennek a ténynek különös, s még hozzá többszöri hangsúlyozására? Kinek jutna ma eszébe azt bizonygatni, hogy Onopriosz Anopjan nincsen hatással az örmény irodalmi fejlődésre? . . .

A kortárs irodalommal foglalkozó kritikusunk anélkül is kevés van, azért még sajnálatosabb, hogy egy olyan komoly irodalomtudós, mint Szarinjan, az örmény irodalom számtalan fontos és bonyolult, elméleti felkészültséget és elemző készséget igénylő kérdése helyett azzal az éppoly könnyű, mint amilyen értelmetlen dologgal

foglalkozik, hogy érdemjegyeket állapít meg és babérágakat osztogat, holott az elmúlt évszázadok tapasztalata bizonyítja, hogy ezt jogerősen és tévedhetetlenül elvégezni csupán egyetlen kritikus képes: az IDŐ.

Amennyire fontos és életbevágó nekünk valamennyiünknek, íróknak csakúgy, mint kritikusoknak, hogy egyesült erővel harcoljunk az irodalmi selejt ellen – jelentkezzék akár az irodalomban, akár a kritikában –, ugyanolyan értelmetlen és ártalmas a különböző módszerű, de VÉRBELI költőknek és prózaíróknak egymással való szembeállítás és a türelmetlenség légkörében az egyik fél vagy a másik fél ízlésének és érdeklődésének a kiátkozása.

Úgy látszik, a kritikus türelmetlenségnek ezek a maradványai nemcsak minálunk lehetők fel, és ezerszer is igaza van a *Lityerturnaja Gazetának*, amikor ezt írja:

„El kell utasítani az „érdemjegy osztogatás” módszerét és nem szabad szembeállítani egymással a különböző stílus kísérleteket. Az irodalmi fejlődés eleven folyamata már nem egyszer félre söpörte azt a kategorikus „vagy ez – vagy az” módszert, amellyel a kritikusok olykor megpróbálták kimeríteni az irodalom egész esztétikai gazdagságát és művészi sokszínűségét.”

Együgyű és sebezhető az irodalomtudós az az önértékes állítása is, hogy az író nem lehet kritikus vagy legalábbis az író kritikája nem lehet tudományos értékű, mivel hogy az írók „költői képekben és vallomásokban mondják el véleményüket, a kritika viszont tudomány . . .”

„Respektáljuk az igazi, a tudományos kritikát” – szólítja fel a szegény írókat, nyilván őszintén gondolva, hogy a bírálat „tudományos” voltának első és legfontosabb ismérve a tanulmány szürke, szenttelen és fantáziátlan megfogalmazása, és nem annak meggyőző és megalapozott volta, függetlenül attól, hogy tudományos terminológiával íródott-e vagy költői képekben.

Szarinjan elfelejtkezik róla, hogy az igazi kritikának – ide számítva a tudományosokat is – a legkiválóbb alkotásai éppen hogy szenvedélyükkel, képszerűségükkel és lobogó stílusukkal tűnnek ki (ennek egyik legjobb példáját Ruben Zarjan nyújtotta . . .).

Ennek a nyilvánvaló igazságnak az újfenti igazolására elegendő, ha csak az „örjögő” Visszarion Belinszkijnek és a mi összes klasszikusunknak a kritikai örökségét felidézzük, Abovjantól és Nalbandjantól kezdve Tumanjan, Terjan és Csarenc cikkeiig.

Hogyha az írók kritikája nem megbízható vagy legalábbis nem tudományos, akkor miként lehetséges, hogy a klasszikus íróinkkal egykorú számos ál-„tudományos” kritikus és irodalmár elmerült az időben, viszont mind máig megőrizték kritikai értéküket ezeknek az íróknak a kritikai művei, amelyek évről évre egymás után jelennek meg a *Nalbandjan mint kritikus*, *Tumanjan mint kritikus*, *Terjan mint kritikus*, *Csarenc mint kritikus* című gyűjteményekben.

De minek olyan messzire menni? Éppen elegendő lesz ennek az egyszerű állításnak a bizonyítására, ha csak néhányat is megemlítünk a kortárs kritikusok legjobb művei közül, Aghababjannak *A költészet és a korát*, Tamrazjannak a *Sziamantóját*, vagy éppen Mnacakanjannak legutóbb Hamo Szahjanról megjelent szenvedélyes írását.

Mennyivel marad el a tudományosság mögött mondjuk Parujr Szevak költői hevületű *Szajat-Novaja* és kritikai írásai, amelyek nem szárazon és szenttelenül íródtak, hanem eleven és lobogó stílusukkal, képszerűségükkel és vallomásszerűségükkel tűnnek ki.

Érdemes itt megemlíteni Szevaknak egy másik szenvedélyes és vallomásokkal teli írását is: *Az örmény romantizmus* című könyvről írott bírálatát, amelynek a tudományossága iránt nem emlékszem, hogy valaha is kétséget támasztott volna az irodalomtörténész Szarinjan . . .

Az örmény kritikusok becsületére meg kell mondanom, nem én vagyok az első, aki észrevette azt a sajnálatos jelenséget, hogy az irodalmi kritikát összetévesztik és azonosítják a tudománnyal. Nézzük, mit ír erről Szergej Daronjan irodalomtörténész:

„A tudományos elveket nem szabad mechanikusan átvinni a szépirodalommal foglalkozó irodalomtudománynak és a műbírálatnak a szférájába. A kritikusnak bármilyen más tudósnál inkább a véreben kell lennie a képszerű gondolkodásnak, az érzékenységnek és a közéleti szenvedélynek, vagyis mindannak, amit igen sokszor hiányolnunk kell a legtöbb hazai kritikai írásból . . .”

Amikor elítélem Szarinjannak egy sor vitatható tételét, egyúttal magasra értékelem az egész működését és nem engedem meg magamnak, hogy a tulajdon példáját visszahárítva úgy nyilatkozzam róla, ahogyan ő nyilatkozott például az egyik örmény költőről, összetévesztve a kritikai bátorságot a durvasággal és ízléstelenül sírbeszédet mondva egy még élő, alkotó író társa felett:

„X. költőt már nem olvasom, írjon bármit is, jelenjen meg bárhány könyve is; nem olvasom és nem ismertetem, mivel előre tudom, hogy mit fog írni; nincs mit várnom tőle . . .”

Nem kétséges, hogy a maga részéről a költő is ugyanilyen ízléstelen módon léphetne fel a kritikussal szemben. De hová vezetne az, ha most mindnyájan ebben a „tudományos-hajcibáló” szellemben és stílusban kezdenénk el beszélni és vitatkozni egymással . . .

Legalább mostantól fogvást szokjunk le erről a múltból itt ragadt türelmetlen és ízléstelen stílusról is és ugyancsak Szarinjan szavaival szólva „Inkább megfontoltak legyünk, mint ridegek és szeszélyesek”.

A nemzeti a költészetben

Az utolsó kérdés, amit még fontosnak látok, a nemzetinek a kérdése, vagyis a nemzeti formának, sajátosságnak és hagyományoknak a kérdése a költészetben és általában az irodalomban.

A kérdések kérdése ez, amelynek a tisztázása hozzásegítheti költészetünket, hogy egyfelől a nemzeti témákat általános emberivé tudja lényegíteni és ezzel nemzetközi elismerést szerezni, másfelől megszűnjék örökös és vég nélküli hánykódásunk a különböző végletek között, a nemzeti bezárkózástól a nemzeti talajtól elszakadt modernkedésig.

De hát mi is valójában a nemzet és a nemzeti, és legfőként, mit jelent a nemzeti a költészetben? . . .

Igen gyakran használjuk, anélkül, hogy a jelentésüket végiggondolnánk, az olyan bonyolult fogalmakat, mint a „nemzet”, a „nemzeti forma és sajátosság”, elkopott rézpénzként dobálódzunk ezekkel a fogalmakkal, vagy pedig ezen terminusok és a szemantikai fogalmak rabjaivá válunk.

Ezen kívül a fenti fogalmakat gyakorta azoknak régről jövő, megkövesült jelentésében használjuk, figyelmen kívül hagyva, hogy a nemzeti forma, hagyomány és sajátosság

történelmi kategóriák, tehát szükségszerűen gyökeres változásokon mentek át a civilizáció és a technika fejlődésének, és ami még fontosabb, a XX. század társadalmi megrázkódtatásainak és átalakulásainak következtében.

Amíg a felismerhető nemzeti forma és sajátosság kimutatása mondjuk Puskinnál és Tumanjannál nem ütközik különösebb nehézségbe, addig próbáljuk meg ugyanezeket az ismerveket Majakovszkijra, Csarenkra, Hemingwayre és a XX. század többi írójára alkalmazni, és meg fogjuk látni, hogy ez már jóval nehezebb . . .

Hogyha valamelyik mai örmény költő mondjuk a X. századi Örményország egyik félreeső zugában, egy magános kolostorban alkotna, megfosztva mind a világgal, mind a saját hazájával és népével való közvetlen érintkezés lehetőségétől, természetes, hogy másmilyen lenne alkotásainak a nemzeti formája és sajátossága, mint ma, amikor a század és a világ valamennyi fontos eseménye és gondolata, illetve mindennek a visszhangja azon nyomban és egyidőben jut el úgy az örmény, mint mondjuk a francia és a kanadai költőhöz.

Elvárható-e tehát, hogy a mai örmény költő minden egyes alkotásában közvetlenül és szembeszökően előtűnjenek a nemzeti forma és sajátosság külsődleges, helyrajzi jegyei, vagy pontosabban nemzeti-néprajzi díszítményei?

Megismétlem, külsődleges jegyei, mivel a nemzeti jelleg már kifejezésre jutott legbelül, az alkotás lényegében, úgy, mint a gondolat és az érzelem sajátos árnyalata, amelyet az adott nép történelmi sorsa határoz meg.

Nemzeti szellemén és sajátosságon ma valószínűleg a gondolkodásnak és az érzésnek ezt az irodalmi műben lecsapódott árnyalatát kell értenünk, mivelhogy valljuk be, a „nemzeti”-nek összes többi részleges meghatározása igen kevésbé meggyőző.

Ugyanis, hogyha a nemzeti formát és sajátosságot az irodalmi mű témájában, a nemzeti életből merített tárgyban és szűzsében keressük, akkor mondjuk Shakespeare *III. Richárdja* ugyebár angol, nemzeti alkotás, a *Hamlet* viszont nem angol, netán . . . dán.

Hasonlóképp Jehise Csarenc *Örmény hazám* című verse nemzeti alkotás, örmény költő műve, de például a *Lovagi ének* vagy *A kommunárok fala Párizsban* már nem az.

Hogyha mondjuk az én *Örmény vagyok* című versem örmény, nemzeti munka, akkor kicsoda a *Huszedik század* című költeményem, amelyből az örménynek-nemzetinek minden külsődleges jegye hiányzik.

Am nekem meggyőződése, hogy igenis benne van, csak feloldva, mint az adott téma és tárgy értelmezésének és kifejtésének olyan minősége és árnyalata, amely ezt a költeményt megkülönbözteti más nemzetek költőinek ugyanerről a tárgyról írott műveitől.

Erre az állításomra az egyik legjobb bizonyíték Hracjsja Hovhanniszjan *Pálmafa* című költeménye.

Ennek a tárgya nem a mi nemzeti költészetünkben annyira elcsépeelt ezüsthéj (psateni), nem az örmény kövek és nem is a Maszisz vagy a Vorotan, elolvastán mégis megérzed, hogy a pálmafáról így csakis örmény költő írhatott. Itt tehát a nemzeti a költő érzésének és gondolatának abban az árnyalatában jelenik meg, amelyet a mi hazánknak és népünknek a történelmi sorsa határoz meg.

Amennyiben elfogadjuk, hogy a nemzeti forma és sajátosság a nemzeti természet és jellem felmutatásában áll, és az én számomra ez látszik a legvalószínűbbnek, akkor először is, ezek a nemzeti természetek a modern civilizáció, az uniformizált életforma és életmód

hatására megváltoznak, hasonlókká válnak és felismerhető formájukban csupán az eldugott falvakban maradnak meg, másodszor pedig ugyan ki, mikor és hogyan tudná tisztázni a „nemzeti természet” fogalmát? . . .

Hiszen az olyan felszínes megállapítások, hogy például „az oroszok hősiesek”, „az ukránok szellemesek”, „az örmények szorgalmasak” stb., nagyon is ingatag tudományos alapon állnak, minthogy a természetnek mindezek a vonásai illetve ezeknek az összessége (az egyikük vagy a másikuk kiugró túlsúlyával) valamennyi népnél és nemzetnél megtalálhatók.

Minden nép, amiként minden ember is, egyszeri és megismételhetetlen. Azonban ezt az egyszeriséget és megismételhetetlenséget nem valamely kizárólagos, másoknál teljességgel fellelhetetlen tulajdonság biztosítja, hanem a más népekkel és emberekkel közös tulajdonságok sajátlagos, megismételhetetlen kombinációja.

Végül hogyha a nemzeti alapvetően vagy elsősorban a nyelvben revelálódik és a nemzeti forma 1. számú letéteményese a nyelv, akkor hová soroljuk az olyan írókat, mint W. Saroyan vagy Feuchtwanger, akik ugyan nem nemzeti nyelven írnak, de a nemzeti a velejéig áthatja minden alkotásukat.

Hadd idézzem magának W. Saroyannak a szavait, amelyek nem önreklámozásból vagy a nekünk, örményeknek való tetszelgésből íródtak: „A nyelv, amelyen írok, angol, a környezet, amelyet ábrázolok, Amerika, a szellem, amely tollamat vezeti, hazám szelleme . . .”

Most már láthatjuk, hogy a nemzeti forma fogalmának a kimerítő meghatározása és értelmezése nem is olyan könnyű dolog, hiszen valamennyi meghatározása tökéletlen és hiányos lesz.

De még ha sikerülne is maradéktalanul tisztázni a nemzeti forma és sajátosság lényegét, még akkor is itt maradna a legfontosabb kérdés, amelyen általában könnyedén át szoktunk siklani.

Vajon fennmaradhatott-e és fennmaradhat-e továbbra a nemzeti forma és sajátosság gyökeres változások nélkül a széles körű információcserének és érintkezéseknek ebben a századában és főként a mi országunk viszonyai között, ahol a nemzeti kultúrák közötti kölcsönös kapcsolatok és kölcsönhatások napról napra erősödnek.

Ezek a körülmények, ha nem tüntetik is el a felismerhető nemzeti sajátosságokat, mindenképpen lényegtelené és másodlagossá fokozzák le azok külsődleges jegyeit.

Szerintem nem lehet ma pusztítóbb egy író és egy irodalom számára, mint görcsösen ragaszkodni a nemzeti sajátosságnak ehhez a KÜLSŐDLEGES jelmezéhez, illetve különösen nagyra lenni és felválni ezzel a külsőséggel. Nem véletlen, hogy a legsilányabb és legkorlátozottabb alkotások éppen abból az erőlködésből születnek, hogy bármilyen áron is, „igazi nemzeti”, mindenkitől és mindentől különböző művet kőnozzanak létre . . .

Leszögezhetjük tehát, hogy a nemzetinek a művészi szó tartalmából kell kicsendülnie és nem pusztán a hangvételéből, és gyakran éppen a mondanivaló hiánya miatt összpontosítanak a hangvételre, túlhangsúlyozva azt . . .

A nemzeti hagyományok és sajátosságok téves értelmezése, illetve ezeknek idejét múlt ismérvek alapján való megközelítése szemléleti zavart idéz elő és komolyan hátráltatja a nemzeti irodalmak, közöttük az örmény irodalom fejlődését is.

Végülis a nemzeti hagyományokat megőrizni annyit jelent, mint folytatni és tovább fejleszteni e hagyományokat, úgy, hogy azok megfeleljenek annak a színvonalnak, amelyet az örmény nép mai nemzeti élete elért.

Közben nálunk is, meg másutt is, éppen ellenkezőleg, gyakran azokat az írókat kiáltják ki a nemzeti hagyományok cserbenhagyóinak és elárulóinak, akik tovább fejlesztik ezeket a hagyományokat és új hagyományokat teremtenek . . .

Vajhát hagyomány csupán a meglevő, a tegnapi lehet? De ha így volna, hogyan tudna akkor fejlődni és folytatódni?

Aligha képzelhető el, hogy a legnemzetibb örmény költők egyikét, Grigor Narekacit a maga korában elfogadták volna nemzetinek, hogyha a korabeli bírálók és írók a nemzeti hagyományok kérdésében szűkkeblűen az örmény irodalomban addig megvolt hagyományok: a pogány énekek és az egyházi himnuszok hagyományai alapján ítélték volna.

De ne menjünk olyan messzire. Vajon annak idején nemzetinek ismerték el Terjant és Csarencot a nemzetit kizárólag a régtől meglevőben, a megszokottban keresgélő kritikusok és írók?

Emlékezzünk, hogy Terjant mesterkéltnek, racionalistának és főként a nemzeti talajtól elszakadtnak tartották még a *Nairi-ország* csodálatos ciklusa után is, miközben a nemzetit a „Horizon” újságot elárasztó gyatra-silány népieskedő versezetekben keresték. És ne feledjük, hogy csak tegnap is ugyanígy jártak el Jeghise Csarencsal szemben, nem érthetvén, hogy tősgyökeres nemzeti és örmény lehet valaki akkor is, ha *Lovagi éneket* és *A kommunárok fala Párizsbant* ír, és lehet teljesen nemzetietlen, kántáljon bár reggeltől estélig az Arazról, az ezüsfűzről (psateni) és az örmény kövekről . . .

Az igazi író és költő nem megismétli, hanem tovább fejleszti irodalmának nemzeti hagyományait, miközben új, eleinte szokatlan, olykor talán nemzetietlennek tűnő hagyományokat teremt, amelyek csak később, a régiekkel való egybeolvadás után nyerik el a szentesítést és válnak a nemzeti hagyomány szerves részévé.

Vajon megszülethetett volna-e Khorenaci, a grekofil iskola, Torosz Roszlin és Snorhali, az újabb időkben pedig Sirvanzade és Sant, Terjan és Csarenc, kizárólag az örmény irodalomban addig megvolt hagyományok alapján, azok tovább fejlesztése és a világkultúra eredményeivel való gazdagítása nélkül?

Nem feledkezhetünk meg (mellesleg erről legutóbb igen hasznos cikket közölt a *Grakan tertben* Albert Kosztanjan irodalomtörténész) az örmény nép kialakulásának és Örményország földrajzi helyzetének azokról a sajátos körülményeiről sem, amelyek következtében (és ezt csak tovább szélesítette később az örmény kolóniák kialakulása) az örmény népben (következésképp a kultúrájában is) már létezésének kezdetétől fogva egymással ötvöződött a Kelet és a Nyugat a maga sajátosságaival és árnyalataival, és hogy a mi nemzeti művészetünkben és irodalmunkban évszázadok óta egymás mellett éltek nemcsak egymástól erősen különböző, de olykor . . . egymást tagadó irányzatok és áramlatok is . . .

Hogy ne menjünk messzire, említsük meg csupán az újabb idők szembesüléseit: Szajat-Nova és Komitasz, Basindzsaghjan és Martirosz Szarjan, Csukhacsjan és Szpendiarjan, Prosjan és Kosztan Zarjan.

Nos hát melyikük az igazi, a nemzeti? Csak Szajat-Nova vagy csak Komitasz, vagy mind a kettő, és helyesen járt el a népünk, amikor tágas szívébe befogadta és megszentelte

mindkettőjüket? Ellentmondás van ebben? Igen, van ellentmondás is. Azonban az örmény kultúra szerintem eléggé terjedelmes ahhoz, hogy az ilyenféle „ellentmondásokat” be tudja fogadni . . .

Végezetül különbséget kell tennünk a mi változatos, hagyományokban gazdag irodalmunk és egyéb, viszonylag fiatalabb és újkeletűbb irodalmak között.

Mert hogyha a nemzeti hagyományok megőrzésén csupán a múltból ránk maradt hagyományokhoz való ragaszkodást illetve azok egyszerű megismétlését értjük, akkor mit tetszenek tanácsolni azon népek mai íróinak, amelyeknek a forradalomig nem hogy írott irodalmuk, de még írásuk sem volt? Netán biztassuk őket, hogy próza címén folytassák a mesemondást, vers címén pedig írjanak eposzt, illetve pengessék tovább a szazt és a dombrát még vagy 50–100 évig? . . .

Vajon felmutathatnánk-e ma olyan, más népek számára is érdekeset mondani tudó írókat, mint Kajszin Kulijev, Raszul Hamzatov és Csingiz Ajtmatov, hogyha ezek a népek a „nemzeti hagyományok” ilyenfajta együgyű apostolaira hallgattak volna?

Az író hozzáértése és avatottsága éppen abban nyilvánul meg, hogy képes felfedezni, értelmezni és felmutatni a nemzetit és az örményt a mi mai életünkben, ha úgy tetszik, a mi mai, nyakkendőt viselő és Hemingwayt olvasó egyetemistánkban és mérnökünkben, ami persze kétségtelenül sokkal nehezebb, éppen ezért hálásabb feladat is . . .

Magától értetődik, hogy a dolog nem a témaválasztáson fordul meg, tehát hogy a várost ábrázoljuk-e vagy a falut, hanem az író szemléletén és színvonalán.

Írhat valaki a falu legelmaradottabb jelenségeiről úgy, hogy a század irodalmi színvonalán áll, netán éppen urbánus, és ellenkezőleg, lehet szánnalmas parasztíró, kereskedjék bár a twist és a kávéház körül és hivatkozzék őszeres mucsai modernségével . . .

A nemzeti hagyományok helytelen értelmezése kétféle, egyike a másikánál veszélyesebb véglethez vezethet. Egyesek a múlt hagyományainak rabjaiként elutasítanak minden kísérletezést és újítást, mások viszont az ellenkező végletbe esve teljesen tagadják a múltbeli hagyományok szerepét, mondván, hogy a múltnak egyetlen írója és egyetlen hagyománya sem segíthet semmit a mai írónak, mivelhogy a mai író egészen más feladatokkal áll szemben. A múltbeli író nemcsak hogy nem segíthet a mainak – mondják ők – hanem ellenkezőleg, csak árthat neki, ahogyan a nagylombú fa akadályozza az árnyékában felsarjadó zsenge hajtást.

Azonban először is, az író nem fa, a dzsungel törvényei nem alkalmazhatók az emberi viszonylatokra, mert az emberi gondolat, tudás és tapasztalat átörökítése egészen más törvényeknek engedelmeskedik. És másodszor, hogyha a múlt hagyománya, az elődök tudása és tapasztalata nem segíthetné az utódokat, akkor nemcsak az irodalom, de egyáltalán az emberiség sem tudna fennmaradni és továbbfejlődni . . .

A múlt hagyománya és az elődök tapasztalata csupán abban az esetben zavarhatna, hogyha az író valóban . . . fa volna, vagyis ha „fa módjára”, kritikátlanul és értelmezés nélkül ismételné meg, és nem alkotó módon sajátítaná el az örökül kapottat.

Az igazi író számára az örökség és a hagyomány építőkö ahhoz a lépcsőhöz, amelynek a fokain ő felemelkedhet.

Amikor azt mondják, hogy „az egész XIX. századi orosz irodalom Gogol *Köponyegéből* bújtt elő”, akkor elsősorban éppen arra gondolnak, hogy hogyan és mennyiben segítettek Gogol hagyományai az utána jövő orosz íróknak.

De minek olyan messzire menni? Vajon Vahan Terjan és Majakovszkij nélkül megszülethetett volna-e Csarenc, vagy Akszel Bakunc az előtte járó írók, közöttük Hamasztech öröksége és tapasztalata nélkül? . . .

A nemzeti hagyomány rendkívül fontos, de csak akkor, ha az író nem ismétli meg azt gépiesen és szolgálai, hanem az elődök tapasztalatát elsajátítva fel tudja mutatni a nemzetit és az örményt a mi mai életünkben, amikor megváltozott mind az életmód, mind a hősök külseje és lelkesége, egy szóval továbbfejleszti és gazdagítja a megelevő hagyományokat . . .

Elvárhatjuk-e vajon, hogy mondjuk Hrant Matevoszjan nemzeti hagyománya ugyanaz legyen, mint Percs Prosjan hagyománya vagy csak idősebb pályatársáé, Szeró Khanzadjané is? És vajon csupán azért, mert Hrant Matevoszjan pásttorai nem viselnek kucsmát és az *Otello*ról, a rakétákról meg Kennedy elnökről csevegnek, kimondhatjuk-e, hogy ezek nem nemzeti figurák, ahogy meg is tették egyesek.

Más dolog persze, amikor az örmény prózaírók és költők ahelyett, hogy a körülöttük zajló életet tükröznék vissza, „rászabják” a könyveiket vagy Prosjan és Csuhurjan vagy a kortárs szórványsági írók könyveire, szolgálai lemásolva a mások témáit és módszereit.

Ebben az esetben természetes, hogy az ilyen műveknek semmilyen közük sem lesz a mi mai nemzeti talajunkhoz és életünkhöz, mivel hogy a Prosjan hőseire szabott arkhalukot éppúgy nem lehet ráhúzni a mai örmény parasztra, mint ahogy az amerikai felhőkarcolókra szabott és varrott jelmezt Örményország hegyeire és falvaira.

Említettem, hogy a nemzeti hagyomány alatt néha csupán a régít értjük, a tegnapit sőt a tegnapiából is olykor csak a mulandót, az elavultat, illetve a körülményektől ránk kényszerítettet . . .

Holott nem mindenféle hagyomány érdemes rá, hogy hagyományként bánjunk vele, és nekünk ma múltunknak azokat a nemzeti hagyományait kell folytatnunk és tovább fejlesztenünk, amelyek pozitívak, életerősek, igazából nemzetiek, nem pedig azokat, amelyek mulandóak, esetlegesek, vagy amelyeket kényszerűségből, a gonosz sors és a gonosz körülmények szorításában fogott fel a népünk és amelyek idők folyamán kihullanak, eltűnnek . . .

Igenis, nem tekintendő nemzeti hagyománynak mindenféle, ami a múltból ránk maradt, legyen mégoly szívóséletű vagy éppen . . . megszentelt is.

Nem kétséges, hogy az örmény paraszt a múltban is jobban tudta nálunknál, hogy a zsindegyel vagy cseréppel fedett nyeregtető alkalmasabb a földes lapostetőnél, és a minden eső után megismételt tapasztás helyett szívesebben épített volna, ahogyan ma épít, nyeregtetőt, hogyha az Ararat-síkságon olyan könnyű lett volna építőfához hozzájutnia.

Ha tehát a lapostetős vertfalú ház nemzeti hagyomány, akkor miért nem folytatjuk ma is ezt a hagyományt, vagy miért nem tesszük meg nemzeti hagyománynak a khendzoreszki barlanglakásokat? Olyan kényszerű hagyomány ez, amely századokon át fennmaradt, miként az a másik is, amikor kizárólag átjárhatatlan hegyek közé települtek és várfalakkal vették körül magukat, ami ugyancsak századokig kitartó kényszerű hagyomány volt, az okait mindnyájan jól tudjuk.

Szeretem Narekacit, sőt merem állítani, hogy az ő hagyománya ma fontosabb számunkra, mint bármikor, mindazonáltal meg vagyok győződve, hogy helytelen lenne

folytatni és továbbfejleszteni Narekacinak azt a formai újítását, amellyel tíznél is több jelzőt alkalmaz egy főnév mellett, mivel ez az eljárás a dicshimnuszok költészetében szokásos, szolgálja akár az isteni kultuszt, akár a személyi kultuszt . . .

A néptömegekre, a nagy hallgatóságra tekintő mai költészet, ez a társalgási hangvételű költészet éppen hogy a felesleges jelzőktől megkönnyített, ösztövére és dinamikus sorokat kívánja meg, amire a legjobb példákat Majakovszkij, Csarenc és a XX. század többi nagy költője szolgáltatta.

Még egy kérdés, amely közvetlen kapcsolatban áll a költészet nemzeti formáinak és hagyományainak problémájával.

Nincsen jogunk senkit a hazaszeretet hiánya miatt elmarasztalni, sőt ez az érzés olykor a kelleténél jobban kifinomult bennünk, ami érthető is a megelőző évtizedek tapasztalatai után, amikor nacionalizmusként bélyegezték meg a hazaszeretetnek és a nemzeti önértékelésnek bármiféle megnyilvánulását.

Fontos azonban tisztáznunk, hogy mit tekintünk hazaszeretetnek az irodalomban, csupán a meglevőnek: a múltnak, a réginek, ha mindjárt ezek legjavának és legnemesebbjének is, a dicséretét, vagy a meglevőnek új értékekkel való gyarapítását, röviden mondva a nemzeti hízelgést és öntetszelgést, ami a sikeresség szempontjából előnyösebb, vagy pedig a század, a világ, s benne a mi népünk mai életének minél átfogóbb és mélyebb kifejezését?

Nem titok, hogy a vershallgató közönség gyakorta nem annyira a mélyértelmű, tartalmas és finomművű verseinkért tapsol meg bennünket, mint inkább a nemzeti érzéseknek hízelgő vagy azokat felcsigázó műveinkért. Holott ilyen műveket megírni nagy kiállás volt akkoriban, amikor ezért fejmosás járt ki, de milyen érdemet szerezhet ma, amikor nem hogy megfeddenének, de még meg is tapsolnak érte; s ez a taps néha komoly károkat okoz költészetünknek . . .

Elismeréssel kell adóznunk Siraznak azért, mert a legtöbb nemzeti témájú verset írta azokban az időkben, amikor ezért bajba lehetett kerülni, Nairi Zarjannak *Szép Ara király, Az örmény nyelv és Miért nem beszélsz örményül?*, Gegham Szarjannak *A vesztőhely felé*, Szilva Kaputikjannak *Intelem fiamnak* és Gevork Eminnek még a negyvenes évek elején megjelent *Örmény vagyok* és *Darumadár* című verseiért, azonban elnézve a mostanában ugyanerről a témáról, ugyanezekben a formákban, szinte egymás másolataként íródó versek tömegét, be kell vallanunk, hogy manapság ez már enyhén szólva nem is olyan nagy dolog, azért nem is lehet elsőrendű, még kevésbé egyetlen feladata az igazi költőnek . . .

A nemzetinek helytelen illetve leszűkített értelmezése a költészetben gyakran arra ragad bennünket, hogy kizárólag nemzeti múltunk nagyságainak illetve földrajzi neveinknek a dicséretét zengedezzük, ami persze semmit sem mondhat a más nemzetiségű olvasó szívének és értelmének.

Nem kételkedem, hogy a görög klasszikus írók nálunknál nem kevésbé szerették Görögország hegyeit és völgyeit, az olajfákat és a Parnasszosz köveit, azonban mégsem ezek verses dicséretével váltak az egész emberiség és a mi kedveltejünké, hanem a *Prometheusz* és az *Oidipusz királlyal*, s ugyanígy Goethe sem a Rajna folyó és a porosz virsli dicséretével, hanem a *Fausttal* és a *Wertherrel* . . .

Az igazi nemzeti, hogyha nem nemzeti udvarlás vagy a költő magánérdekű csevegése a maga nemzetével, hogyha a nemzeti témákban általános emberi problémákat vet fel, feltétlenül érdekessé és vonzóvá válik más nemzetek számára is.

Erre az egyik legjobb bizonyíték a Szentírás, amely végső soron a zsidó nép története, mégis meghódította az egész világot, mivelhogy az *Énekek énekében*, a *Prédikátor könyvében* és *Salamon bölcsességeiben* öltött testet, amelyek témájuk szerint zsidók ugyan, a bennük kifejeződő gondolatok és érzések jellegében azonban általános emberiek.

Ebből a szempontból együgyű és nevetséges az az elmélettel felfűjt legenda, amelyet önvizsgálatul agyaltak ki valakik, és amely szerint az igazi nemzeti költészet és irodalom állítólag nem fordítható le más nyelvekre . . .

Nem igaz, az irodalmi művek, bárha nehézségekkel, de mindig lefordíthatók és megérthetők valamennyi nép számára, feltéve, hogy mondandójuk is van a számukra és nem csupán két örmény magánérdekű csevegései . . .

Különben hogyan történhetett volna, hogy az egész világon lefordítottak és befogadtak olyan vérbeli nemzeti írókat, mint Homérosz, Shakespeare, Dante, Goethe és Petőfi? . . .

Talán Dante és Goethe nálunknál kevésbé jó író, netán éppen kevésbé nemzeti? . . .

Azt hiszem, nem tévedek, ha kimondom, hogy nem csupán a fordítási nehézségeknek, hanem a nemzeti formák és hagyományok helytelen értelmezésének is tudható be, hogy az örmény nép ma szinte minden területen kitermette a maga világhírré jutott nagyságait – olyanokat mint Aram Khacsaturjan, Viktor Hambarcumjan és Martirosz Szarjan –, csupán az irodalomban nem . . .

A nemzeti forma, sajátosság és hagyományok problémája annyira bonyolult, hogy azt aligha képes valaki is egyetlen cikkben kimeríteni.

Ezzel a kissé talán hosszúra nyúlt írással az volt a célom, hogy felkeltsem iránta az érdeklődést, eszmecseréket és vitákat provokáljak, amelyek hozzásegíthetnek bennünket, hogy a mai örmény irodalom értékei minél szélesebben feltárulhassanak a világ előtt.

(Fordította: Szalmási Pál)

(Gevork Emin, *Mtorumner poeziaji csampin: Szovetakan grakanutjun*, 1970, No. 1, 126–143. l.)

*

Gevork Emin (családi nevén Karlen Grigori Muradjan) 1919-ben született az örményországi Astarak faluban, tanító családjában. 1940-ben a jereváni műszaki egyetem hidrotechnikai karán vízépítő mérnöki diplomát szerzett. Utána éveken át a jereváni kódexkutató intézetben, a Matenadaranban dolgozott, mint tudományos munkatárs. Költői pályafutása a 30-as évek közepén indult, az akkor pályája delelőjén álló *J. Csarenc* baráti biztatására és támogatásával. Már az első kötetekben: *Nakhasavigh* ('Előősvény', 1940), *Nork* (1946) megmutatkozó szubjektívabb hangvétele miatt a kritikái támadások pergőtüzébe került. Az európai értelemben vett gondolati költészetet ő honosította meg hazájában és nemzetközileg összehasonlítható szinten mind máig egyedül műveli. Legerősebb oldala a nemzeti hagyományhoz simuló, de markánsan egyéni és eredeti képalakítás, a tömör és találó aforisztikus kifejezőmód. Versei többnyire szellemes, meglepő csattanóra épülnek, előfordul persze, hogy a csattanó befúllad és lapos szójáték kerekedik belőle. A szójátékhoz való vonzódásáért szintén sokat támadták régebben, azonban a szigorú években ez is egyik formája volt a kincstári sablonból való kitörésnek. A 40-es, 50-es években még további köteteket adott ki: *Norcsanaparth* ('Új út, 1949), *Khoszir, Hajasztan* ('Beszélj, Örményország', 1952), *Vorumner* ('Útkeresések', 1955). Igazi gondol-

kodói és művészi kibontakozása azonban az „olvadás” után következett be a *Jerku csampa* ('Két út', 1962) és *Ajsz tarikum* ('Az én koromban', 1968) című kötetekben. Legutolsó kötete: *Kszanerord dar* ('Huszadik század'), 1970-ben hagyta el a sajtót. Széles látókörű, nagyműveltségű és morálisan rendkívül szigorú-igényes, költőnek és embernek egyaránt. Ritka éleslátással igazodik el és érett felelősséggel ítélkezik bonyolult korunk olyan összekuszált kérdéseiben, mint szűkebb haza és tágabb haza, nemzet és emberiség, hagyomány és újítás, humán műveltség és technikai haladás. Aránylag keveset, de foglalkozik más nyelvű irodalom fordításával is, fordított többek között magyar költők verseiből is. Maradandót alkotott a költői prózában is: *Jot jerg Hajasztani maszin* ('Hét ének Örményországról, 1973) című kötete kitűnő történelmi esszé az ősi-modern Örményországról. Gyakran hallatja szavát tudományos-irodalomtörténeti és aktuális irodalompolitikai, irodalom-esztétikai kérdésekben is, aminek a legjobb példája a jelen tanulmány. Magyar nyelven a régebbi antológiákon kívül a *Nagyvilág* 1968. 4. és a *Szovjet Irodalom* 1977. 12. száma közölt tőle költeményeket. Az utóbbi helyen egy róla készült riport is olvasható, amelyben költői útjáról és művészi hitvallásáról nyilatkozik.

الأديب

مجلة تبحث في الآداب والفنون والعلوم والسياسة والاجتماع

سبتمبر ١٩٧٥

الخير غالبا ما يكون بطيء الثمر ،
لكن بنوره لا تموت أبدا ، مهما
يظل بها المدى ، ونمائه ابدية خالدة
لا تعرف الفناء .

الدكتورة بنت الشاطئ

العدد ٢٠٠ ق.ل.
٢٥٠ ق.س

A bejruti *Al-adib* folyóirat egy címlapja

D Z S A B R Á I B R Á H Í M D Z S A B R Á

A MODERN ARAB IRODALOM ÉS A NYUGAT***I.**

Az arabok és a Nyugat: hosszú és bonyolult történet, és mint minden jól sikerült bonyolult történetben, ebben is sok a viszály, a szeretet és a gyűlölet. A kapcsolat az iszlámmal egyidős: kettejük között egyszerre létezik vonzás és taszítás, ami termékenyítő hatású, de néha tragikussá fokozódik.

Volt idő, több századdal ezelőtt, mikor „az arabok és a Nyugat” Spanyolországban, Szicíliában vagy a Szentföldön háborúkat jelentett, de azt is jelentette, hogy az arabok tudásukat megosztották a Nyugattal. Volt idő, nem túl régen, mikor majdnem érdekeazonosságot jelentett, az erők együttműködését egy olyan világrendért, melyről az arabok álmodoztak a századfordulón, csak azért, hogy 20 évvel később kiábrándítsák őket belőle. De a kapcsolat soha nem szűnt meg, bármennyire különböztek is az okok, s bármennyire váratlan formában jelent is meg.

Mintegy 100 évvel ezelőtt az arabok kezdtek felnézni a Nyugatra: utol akarták érni a modern világot. A Nyugat ezt méltányolta ugyan, de jobban érdekelték a gyarmatok, a piacok és a befolyási övezetek. A történelmi erők hatása alatt ilyen volt az út: a nemzetek között a kultúrák átadása és átvétele nem egyszerű csere. Mindamellett mindkét oldal, bár különböző módon, de gazdagodott. Míg a Nyugat hadászati és gazdasági célokért fokozatosan kiszorította a törököket az arab világból, az arab nemzet kezdett újjáéledni, és erre nemcsak saját történelmük, hanem maguknak a nyugati nemzeteknek újkori történelme is ihlette őket. A francia forradalom eszméi, az angol liberalizmus és parlamenti demokrácia, Olaszország, ill. Németország egyesítése mind olyan példa volt, ami arra ösztönzött, hogy túlszárnyalják. Így az araboknak a szellemi felvilágosodás mindenekelőtt politikai erőt jelentett. Míg a nyugati hatalmak azzal voltak elfoglalva, hogy saját uralmuk alatt arab államokat hozzanak létre, az arabok egyre mélyebben foglalkoztak egységük kutatásával. És bármit tanultak a Nyugattól a XIX. sz. során, az mind az arab nemzet újjáteremtését szolgálta. Modern idők kezdődtek számukra. És a kezdet munkával, viszályal és izgalommal volt teli.

*A szerző által a bejruti Június 5-e társaság támogatásával 5 angol egyetemen – Oxford, Cambridge, Manchester, Durham és London – 1968 novemberében tartott előadás.

II.

Két¹ nemzedékkel ezelőtt a ragyogó mondásairól ismert Amín ar-Riháni azt mondta, hogy szívesen elcserélné a Kelet költészetét a Nyugat repülőgépeiért. Ekkor még az egész arab világ idegen uralom alatt állt, számottevő saját hadsereg és repülőgépek nélkül. Az erős vágyat, hogy a XX. századhoz tartozzunk mindamellett nem lehetett egyszerűen e cserével kielégíteni: „modern” módon akartunk cselekedni és arra voltunk kíváncsiak, vajon a költészet iránti szenvedélyünk nem gátja-e ennek. A 30-as években voltak tanáraink, akik bár maguk is költők voltak, mégis arról panaszkodtak, hogy a költészet főleg udvarlást és könnyeket jelentett, és egyik sem tett túl sok jót nekünk, mint nemzetnek: de akkor a Keletet szelleminek és a Nyugatot anyaginak tartották. Ez a civilizáció szerepének naív félreértése volt, ami még ma is elég általános. A szent harag egy pillanatában egy Riháni felmondana a „szellemnek” (amely teljesen a miénk volt) a repülőgépek javára, és a dolog ennyiben maradna. A fiatalabb íróknak azonban fel kellett fedezniük az efféle megkülönböztetés hamisságát, és el kellett gondolkodniuk azon, hogy a versírásban való jártasság talán javulna a repülőgépgyártásban való jártasság megszerzésével: ezek egymást kiegészítők, nem pedig ellentétesek egymással. Mivel a Nyugat, úgynevezett anyagisége ellenére is, még mindig létrehozott olyan nagy költeményeket, amelyeket a mi nemzedékünk olvasni akart.

Szerencsére a költők szerepet játszottak a közéletben, és ez fenntartotta a költészet jelentőségét és fontosságát. A II. világháborúig valamennyi nagy arab költőt a hazafiasság jellemzi. A költők írhattak szerelmes verseket, gyakran szomorút és kétségbeesőt, de szenvedélyes nacionalista költészetük volt kiválóságuk jegye: az egyiptomi Báruditól, Savkítól és Mutrántól a palesztíniai Ibráhím Túqánig, Abdul-Rahím Mahmúdig és az iraki Raszáfiig és Dzsaváhírig. Költészetük jórésze szónoki, harcos és azonnali hatású volt. Az elnyomó, egy külföldi uralkodó személyében, nagyon csábító célpont volt. Nagyon kevés író latolgatná, vajon a jobb- vagy a baloldalhoz tartoztak-e. A nemzet, csaknem ősi ártatlanságban harcolva egy látható és hatalmas idegen uralkodóval, még nem szenvedte végig a belső szakadást, amely az 50-es és 60-as években következett be. A költészetet el lehetett ítélni mint túl gyenge játékszert puskákkal szemben, de valójában gyakran ugyanolyan jó volt, mint a dinamit. Célt adott egy egész nemzet szenvedésének és haragjának. Kikristályosította a politikai nézeteket olyan sorokkal, amelyeket öregek és ifjak egyaránt emlékezetükbe véstek, s ezáltal megerősítette a népi ellenállást, és egyesítő jelszavakat adott egy olyan korban, amikor a rádiót és televíziót még nem ismerték.

Így sok mást is írtak, ami lényegében az Abbaszidák nagy költészetének visszhangja volt, de mégis másképp. A terjengősség, a költői stílus a skolasztika hagyományának folytatása volt, amelyben a szókincs ismerete nagyobb jelentőséget nyert a személyes látomásoknál. Szennvedélyesen és elragadtatottan szerették a nyelvet. A költők olyan szavak, kifejezések és eszmék újjáélesztésével kísérleteztek, amelyek addig szunnyadtak a szellemi tespedés öt-hat százada alatt. De költészetüket, mielőtt a nagy hazafias témákat elhagyták, gyakran megfertőzte a mézesmázos érzélgősség. Bár népszerű volt és alkalmas kellemes idézetekre, az oktatás elterjedése és a külföldi irodalmakkal való szorosabb

¹ E fejezet nagy része *Változások a mai arab költészetben* című tanulmányomból származik, *Middle East Forum*, Vol. XLIII, No. 1, 1967.

kapcsolat egyre nyilvánvalóbbá tette elégtelen voltát, és olyan hozzáértő kritikusok mint Akkád és Táhá Huszajn kezdték alaposan megvizsgálni gyengeségeit és nagyobb szerves egységgel rendelkező, személyes élményekhez kötődő műveket követeltek. Elkerülhetetlen volt a változás, s amikor végül, kb. 20. évvel ezelőtt, bekövetkezett, hatása pusztító volt. Mivel ez a változás nemcsak a tartalamban, hanem a formában is változást hozott; valóban a tartalom megoldhatatlannak tűnt a forma megsértése nélkül.

III.

A 20-as évek közepén *Az iszlám előtti irodalom* című könyvéhez írott mesteri, polemizáló bevezetőjében Dr. Táhá Huszajn kifejtette, hogy alig valamivel az I. világháború előtt, az arab irodalom oktatásában két különböző módszert figyelt meg Egyiptomban. Az egyik Szajjid Marszaí hagyományos módszere volt, amely a nyelvre és a régi írók „kritikai” (vagyis retorikai) megközelítésére fektette a hangsúlyt; a másik „a Nallino professzor és más orientalisták által bevezetett európai módszer” volt, amely, ahogy később megtudjuk, a humanista és analitikus megközelítés volt, amely erősen támaszkodott más irodalmak összehasonlító ismeretére. Szerinte az irodalom tanulmányozásánál a két módszer, a hagyományos és az európai keverékét kell alkalmazni. Szemrehányást tett az arab tudósoknak, nemcsak azért, mert nem ismerik a nagy latin és görög szerzőket, hanem azért is, mert nem ismerik a Nyugat nagy íróit a reneszánsz óta. Táhá Huszajn saját életműve, mérhetetlen változatosságával ennek az alapelvnek, a hagyományos és a nyugati összeolvadásának az illusztrációja, a konzervatívok azon vádaskodásai ellenére, hogy ő eladta lelkét az európai ördögnek.

Amit Táhá Huszajn tett, nem volt teljesen új vagy kivételes, de siettetett egy olyan folyamatot, ami már egy ideje mozgásban volt. Már erőteljesen folyt a fordítás nyugati nyelvekből, különösen franciából, és az ő hatására ez csak fokozódott. Az írók külföldre mentek és olyan eszmékkel tértek vissza, amelyek nem voltak mindig összhangban az arab klasszikus gondolkodásmóddal, de mégis széles körben elterjedtek. A tudományok területén különösebb interferencia nélkül értek el haladást, az irodalomban azonban fokozatos dichotómia alakult ki a hagyományos és a jelenkori között. Ahogy fontosabbá vált a modern, ugyanúgy nyomatékosabbá kellett tenni az ellenkező irányt is.

A harmincas évek közepén az írók már a *maarakat at-tadzsdídről* — „az újért való harcról” kezdtek beszélni. És nemsokára a küzdelem olyan embereket teremtett, mint Szaláma Múszá, aki szélsőséges álláspontot tett magáévá és mindent elítélt ami régi, klasszikus vagy hagyományos volt az arabban, mint olyat, ami nincs hasznára, sem szolgálatára a jelenkori arab társadalomnak. Szaláma Múszá azt mondta: „Új energia szabadult fel ezekben a napokban országunkban, ami megújította az értékeket és a kritériumokat, amelyek az élet, a társadalom és a haladás fogalmára alkalmazhatók. De még mindig zavarunk vagyunk és tévovázunk: nem tudjuk, hogy az új vagy a régi értékeket tegyük-e magunkévá. Mi a reneszánsz? A régi értékek? Amitől a legjobban félek az az, hogy legyőzzük és kiűzzük a gyarmatosítókat; legyőzzük és elnyomjuk a kizsákmányolókat; de nem tudjuk legyőzni a középkort az életünkben és visszatérünk a régi felhíváshoz: Vissza a klasszikusokhoz!”

Valójában Szaláma Múzá a fabianizmus tanítványa, akinek prófétája hosszú ideig valószínűleg Bernard Shaw volt, együttesen elítélte a klasszicistákat és a mérsékelt „újítókat”, akik Táhá Huszajn előírását követték, az arab hagyományosság és a nyugatosított eszmék összeolvasztásáról. A klasszikus költészet ellen volt és minden ellen, amit az képviselt; különösen ellenezte az ékesszólást, és egy „népnyelvért” küzdött, amely a kor eszméit kifejező „néphez szóló irodalmat” hozna létre. Az ő és fiatal baloldali tanítványainak kitartása oda jutott, hogy már az előző 30 év legtöbb nagyra-becsült és elismert szerzőjének is ellenszegültek. Végül Táhá Huszajnt is tűz alá vették, mikor az 50-es évek elején számos újságcikkben kategorikusan újra kifejtette tantételeit. „Modern életünk”, írta az egyik cikkben, „az arab irodalom újjáélesztésére és a modern európai irodalmak tanulmányozására épül. Mindig is a termékeny élet e két elemén fog alapulni, épp úgy, ahogy ez a két elem volt az, amire a régi arabok élete . . . épült: az arab irodalom újjáélesztése és a korabeli külföldi kultúrák tanulmányozása.”

Táhá Huszajn maga is felelős volt a fiatalabb nemzedéknek a kortárs „külföldi kultúrák” iránti nagyfokú érdeklődéséért. Nagy részben az ő támogatásával készültek arabul az első komoly fordítások és tanulmányok olyan írók műveiről, mint Gide, Sartre és Camus. „A termékeny élet két eleme”, amit ő fejtett ki, tette lehetővé azt, ami később történt: 1950-re az arab nyelv újjáéledt és megfelelően gazdagodott ahhoz, hogy az új eszméknek, amelyek most törtek be az arab irodalmi életbe, erőteljes kifejező eszköze legyen.

IV.

A második világháború végén a helyzet paradoxsá válik, és ez egyre nyilvánvalóbb lesz az 1948-as palesztin katasztrófa után. Az arabok és a nyugat közötti különbségek elmélyültek és megsokszorozódtak. De ahogy az arabok politikailag egyre jobban elidegenedtek a Nyugattól, amelynek eredményeképpen egyik forradalmuk a másikat követte, gondolkodásuk és irodalmuk Nyugatról egyre növekvő hatásnak volt kitéve; és ez szellemi életük forradalmát készítette elő.

Új mozgalmak jöttek létre nemcsak a politikában, hanem a költészetben, a regény-irodalomban és a kritikában is, nem beszélve a többi művészetről. Amit az előző nemzedék óatosan kezdett el, az új nagyobb izgalommal és nagyobb alapossággal logikus befejezésig vitte. Telve azzal a megrázkódtatással és keserűséggel, amit a Palesztinának egy ésszerűtlen cionista állam létrehozása révén történő feldarabolása miatt éreztek, megismerve a nyugati érdekeket, amelyek még jobban be próbáltak hatolni egy olyan arab világba, amely reménytelenül várt egyenjogúságra, a fiatalok az egész arab világban nemcsak új megvilágításban látták a dolgokat, hanem új módon is kellett kifejezniük azokat: közvetlenebbül, szabadabb formában, a nyugati újítások alkalmazásával harcolva szabadabb képzeletért, egy képzeletért, amely összhangban áll kitűzött céljukkal. Nyugati és részben keleti hatások búvólték el a fiatalok szellemét, akik az oktatás gyors elterjedésével és a külföldi nyelvek, országok ismeretével átadták magukat a kortárs divathóbortoknak és szokásoknak, megkísérelve, hogy megbirkózzanak a tapasztalatokkal. Így kezdődött az új költészet: ez nemcsak tartalmában volt új, hanem formájában is, olyan mértékben, ami példa nélkül állt az arab költészet évkönyveiben.

Itt meg kell jegyezni, hogy a hatások, amelyek az arabokat érték, 30–40 éves késésben voltak. 1950-ig ezeknek a hatásoknak nagy része az első világháború előtti korszakhoz tartozott, hacsak nem a XIX. sz. végéhez. Most az történt, hogy az arab világ nem egészen 20 év alatt keresztülment az európai kultúra gyors láncreakcióján, amely nagyjából az 1910-től 1935-ig terjedő korszakot jelölte a poszt-impresszionistáktól a marxistákig és a szocialista realistákig. A lemaradás mondhatni hatalmas volt, és óvatossá kellett bánni vele.

És micsoda lemaradás! Hiszen az 1910 és 1935 közötti időszak a művészetek történetében az egyik leggazdagabb és leteremtőbb kor volt. Még rövid listája is lenyűgöző lenne e 25 év alatt virágzó mozgalmaknak és neveknek, melyek az emberi ízlésnek és gondolatnak teljesen új irányt szabtak. A film és a montage fejlődésén kívül – ami kétségtelenül nagyon befolyásolta az irodalmat – ott van a kubizmus, futurizmus, vorticismus, expresszionizmus, szürrealizmus, absztrakt művészet: Picasso, Kandinszkij, Braque, Sztravinszkij, Freud, Jung, Breton, Apollinaire, T. E. Hulme, Majakovszkij, Kafka, James Joyce, Marcel Proust, André Gide, D. H. Lawrence, García Lorca, Ezra Pound, és természetesen T. S. Eliot – hogy csak néhányat említsünk. Ez volt az a korszak, amikor a kultúra eszménye nemzetek felettivé vált: a mellékfolyók talán beleömlenének a nagy nemzeti áramlatba, de ezek jöhetnek Afrikából, Japánból, az ókori Egyiptomból, az ókori Babilonból; Németországból, Oroszországból, Franciaországból vagy a világ bármely más országából. 1950 után az arab értelmiség utolérte ezt az irányzatot, csak évtizedek tapasztalatát évekbe kellett sűríteniük.

Ma jól ismert, hogy azok a hatások, amelyek 1950 előtt nyomot hagytak az arab irodalomban, nagy többségükben franciák voltak, és ahogy mondtam, ráadásul nem voltak teljesen modernek sem, minthogy legtöbbször a XIX. sz. közepi romantikához tartoztak. Az angolszász írók hatása csak az 1950-es évek elején kezd érződni. Közülünk a legelső T. S. Eliot, akinek a hatása kirobbanó és rendíthetetlen volt. Ez a hatás, először korai költészetén keresztül érkezett, és részben felelős volt azért a nagy változásért, ami azóta érte az arab költői formákat. Ez azért történt így, mert azok az emberek, akik legtöbbet olvasták és fordították és műveit magyarázták, maguk is az új nemzedék vezető fiatal írói és költői voltak. Fordítóinak és magyarázóinak rövid névsora elég lesz, hogy megerősítse álláspontomat: Badr Sákir asz-Szajjáb, Juszuf al-Khál, Ali Ahmad Szaid (Adonis), Tavfik Szájig, Musztafa Badavi, Buland al-Hajdarí, Ibráhím Sukralláh, Lewis Awad, Szaláh Abd asz-Szabúr és sokan mások, beleértve e cikk íróját is. Jóllehet legtöbb költőnk Eliot korai verseivel foglalkozott és különösen az *Átokföldjével*² (*The Wasteland*), Ibráhím Sukralláh a *Gyilkosság a székesegyházban* (*Murder in the Cathedral*) című drámának kiváló fordítását készítette el, sőt, még olyan verseket is írt, amelyek ugyanúgy visszhangozták Eliotot, ahogy Eliot gyakran visszhangozta Jules Laforgue-ot, Tavfik Szájig pedig vállalkozott az Eliot-remek *Négy kvartett* (*Four Quartets*) fordításának csodálatos feladatára. Az 50-es évek közepén néhány tanulmányát, így a *Hagyomány és az egyéni tehetség* (*Tradition and the Individual Talent*) is lefordította Munah al-Khúrí. Fordításai különböző folyóiratokban jelentek meg és nagy érzelmi visszhangot keltettek. Sok egyiptomi tudós és kritikus írt róla és fordította őt. Újabban Dr. Muhammad Sukrí

²A T. S. Eliot műveiből vett idézeteket Vas István fordításában közöljük (a fordító megjegyzése).

Ajjád fordította Eliot egyik későbbi és fontosabb prózai művét, a *Jegyzetek a kultúra meghatározásához* címűt (*Notes towards the Definition of Culture*).

Lényeges, hogy e nagy hatás megjelenésével az arab világban, azaz az ötvenes évek elején, a mi saját irodalmi harcunk a hagyomány és az egyéni tehetség kérdésében tetőpontjára hágott: könyörtelen harc a régi védelmezői és a lázadók között. Valójában a szavak háborúja, ami több mint 50 évvel ezelőtt kezdődött Londonban az imagistákkal, akikhez tartozott T. E. Hulme, Ezra Pound és T. S. Eliot is, amely most újból fellángolt az arab irodalom három fővárosában: Bejrutban, Kairóban és Bagdadban. A rokon vonások miatt nehéz volt elképzelni a lázadók leverését, mert a most kialakult irodalmi helyzet sokban hasonlított arra, ami Eliot idejében Angliában és Amerikában volt. A hagyományokhoz alapvetően ragaszkodó arabok válasza a nem várt formákra és eszmékre heves volt, de nem kevésbé hevesen válaszoltak az angolok és amerikaiak az imagistáknak, azok szabad verseire és romantika ellenes elméleteire. Mindemellett néhány éven belül az ő költészetük, az ő új stílusuk uralta az irodalmi színteret.

T. S. Eliot sok arab szerzőt elbűvölt, főleg azért, mert az ő ébredező gondolataik világos és érthető szöszólójának látszott. Egyrészt ott volt az ő hagyomány fogalma. Az arab költők számára, akik bármily lázadók is, de soha nem felejtették el a hagyományt, Eliot hagyomány fogalma igazán dinamikus volt. Szerinte a hagyományt az új és a régi közötti egymásra hatás élteti, az ezt gyorsító egyéni tehetség révén: nemcsak a régi hat az újra, hanem az új is átalakítja a régi viszonyait és arányait. A költőtől történelmi érzéket követelt, és a történelmi érzék a változás tudatát jelentette, „az időtlen és az evilági érzékét együtt”, és ez pontosan az volt, amiről a mi költőink azt vallották, hogy ők rendelkeznek vele. Másrészt ott volt az ő „tárgyilagos kölcsönös viszony” fogalma, amelyet a legjobb új költők ragadtak meg és ezzel költeményeik újszerű hatását érték el: a szokásos absztrakciók nagyrészt elvetették és helyettük szervesen összefüggő képeket halmoztak fel. De mindezek között a legfontosabb az *Átokföldje* volt, amely függetlenül attól, hogyan értették, úgy látszott, hogy az arab költészet új mozgalmának kulcsát adja.

Valaki azt mondta, hogy a történelem során még nem volt egy olyan költemény sem, melyet oly széles körökben megvitattak, értelmeztek és fordítottak volna a szerző életében, mint az *Átokföldje*. De biztos, hogy nem volt még egy ilyen nagyhatású vers sem. „A múlt elmúltságának” és jelenlétének tudatosságában, Eliot olyan technikát alkotott, amely talán sokat köszönhetett a szürrealistáknak, akik épp elkezdtek romboló művüket az irodalomban és művészetben, de ami lehetővé tette számára, eltérően a szürrealistáktól, hogy megteremtse a hagyomány folytonosságát korunk *legforradalmibb* költeményében. Az „egy csomó tört kép”, a „romjaimat védem a törmelékkal”, ilyen és ehhez hasonló kifejezések, amelyek e versében szerepelnek, egyszerre tették lehetővé, hogy megmaradjon a hagyomány önmaga által szabott korlátain belül és hogy túllépje azokat. Talán csak a háború idézhetett elő ilyen kozmikus katasztrófa-érzést egy olyan ifjában, mint aki ekkor Eliot volt, de itt volt a személynek az egyetemessel szembeni transzcendenciája, és egy mítosz biztosította a szükséges alépitményt a költeménynek. Eliot mítoszázt az ember egyik legősibb szertartásában találta meg – amely minden kultúrában véges-végig megmaradt: a halott föld termékenységének visszanyerése az isten vérével. A világ terméketlen volt és fel kellett éleszteni.

Véleményem szerint az arab költők azért válaszoltak olyan szenvedélyesen az *Átokföldjére*, mert ők is átéltek egyetemes tragédiát nemcsak a második világháborúban, hanem méginkább a palesztin összeomlásban és következményeiben. Ez utóbbiban az *Átokföldje* és a benne foglaltak különösen alkalmasnak látszottak. A dolgok egész rendszere felbomlott, a meddő, esőre szomjas, „repedezett föld” témája mindenképp a legrendíthetlenebbnek látszott. Végig az 50-es éveken át ez a téma soha nem hagyta el költőinket – azokat akik számítottak. James Frazer *Aranyágának* (*The Golden Bough*) Adonis-kötete az én fordításomban a Tammuz mítosz arab szövegét adta, amely részben Eliot versének alkotja az alapját. Minthogy a mítosz eredetileg a mi világ-részünkhöz tartozott, természetesnek látszott, hogy az arab költők beépítik munkájukba. Így az 50-es évek arab költészetének uralkodó tárgya az esőre szomjazó föld; a termékenység, melyet a vaddisznó által megölt Tammuz vére révén nyertek vissza; a halál és a feltámadás volt.

Ellentétben azzal, amit a legtöbb ember hisz, az *Átokföldje* nem teljesen a kétségbeesés költeménye, mivel végső értelmet a szél szavaitól kap: *Datta, Dajadhvam, Damjata* – adj, szeress és fegyelmezd magad. Ez a szerelemmel és önfeláldozással rokon jelentés olyan jelentés, amelyet gyakran nem értettek meg az új arab költészet bírálói, de nem így maguk a költők. Számukra a szerelem és az önfeláldozás termékenységet ad a földnek, bár mindkettőjük jöhet villámlással és viharral, amelyek széthasítják a templom függönyét. A Kereszt így úgy jelent meg az arab költészetben, mint az egység szimbóluma, Krisztus és Tammuz eggyé kovácsolódott, és a költő azonosult velük, ahogy ezt látni lehet Badr asz-Szajjáb, Szaláh Abd asz-Szabur, Júsuf al-Khál, Khálíl Háví, Adonisz, Tavfík Szájíg és mások költészetében.

Arra a megszámlálhatatlanul sok arab költőre, aki ismételten használt ilyen szimbólumokat, nem mindig közvetlenül Eliot költészete hatott. A hatás, ahogy várni lehet, 4–5 nagyobb költő művein át szűrődött le és futótűzként terjedt tovább. De mindig volt egy feltűnő különbség: legtöbb költőnk arra törekedett, hogy nyíltan használja a mítoszt, így jelentései és párhuzamai közelebb kerültek a felszínhez, míg Eliot burkolt formában használja azt, úgy kezelve mint egy értékes, mélyen tartott magot, amelynek jelentése kisugárzik belülről a vers felsőbb rétegein át.

1955-ig semmi sem hasonlított kevésbé az arab költészetre, mint az *Átokföldje*: a vég nélküli egymás mellé helyezések, a hirtelen ugrások, a paródiák, az idézetek és szándékos pontatlan idézetek, a fenséges és a nevetséges keveréke, a különböző nyelvek használata, szabad vers, rimes vers, Szt. Ágoston és Buddha, Dante és Webster, a dagályos ékesszólás és a zenés kabaré nyelve, a Halászkirály és az Akasztott Isten, Tiresias és Jézus Emmausban és Phlebas, a föníciai, a „Valószerűtlen város” és az „omló tornyok” összeolvadása – a szó szerinti és szimbolikus eszközök valódi hangszerelése, mindez előzőleg teljesen ismeretlen volt az arab költészetben.

Technikailag ez része volt mindannak, ami a költészetet rávezette a stílus kipróbálhatatlan lehetőségeire. A jártasság többé nem volt egyszerű retorikai kérdés, hanem egy leleményes technika ügyes használata, amely változatosságot és meglepetést alkalmazott.

Eliot hatását a kortárs arab irodalomban többféleképpen lehet nyomunkövetni: én itt csak ennek legkézenfekvőbb részét jeleztem. Bár egyénileg talán ő hatott legjobban a költészetben, semmiesetre sem volt az egyetlen sem Angliában, sem másutt, akitől a fiatalabb költők módszert tanultak vagy ihletet nyertek. A chilei költő Pablo Neruda,

akinek költészetét főleg angol fordításokban olvasták, az 50-es éveken át mindvégig kedvelt példaképe volt sok költőnek, különösen a baloldaliaknak, akik Majakovszkijt és Nâzim Hikmetet egyaránt csodálták. García Lorca, akinek legtöbb művét lefordították arabra, az új nemzedék körében olyan népszerűségnek örvendett, hogy nyomot hagyott témáikon és képeiken. Edith Sitwell külön kedvence volt legnagyobb modern költőnknek, Badr Sâkir asz-Szajjâbnak, akinek a verseiben *A rózsák himnuszának* (*The Canticle of the Rose*) és az *Utcai daloknak* (*Street Songs*) – azaz Edith Sitwell későbbi, gyötrelmesebb és háború ellenes költészetének visszhangját hallhatjuk. Szajjâbot pedig sok kisebb költő visszhangozta. Érdekes megjegyezni, hogy a költészet új mozgalmainak egésze sokat magáévâ tett, például T. E. Hulme költői elméletei közül, annak ellenére, hogy őt csak kevés arab értelmiségi ismerte, egyszerűen azért, mert olyan angolszász költőkkel találkozott, akik maguk is Hulme hatása alatt álltak, olyanok mint Eliot, Ezra Pound és az imagisták. A francia modernnek közül Artaud, Apollinaire, Aragon, Eluard, St. John Perse, sőt még Jacques Prévert is hatással volt az arab irodalomra, aminek részletes nyomkövetése hosszadalmas tanulmányt igényelne.

Szükségtelen mondani, hogy ezek a hatások nem szűkölködtek szigorú bírálókban, akik az arab költészetet fenyegető veszedelmet láttak bennük. Ezek a kritikusok többnyire írók, akik nem olvastak sem Eliotot, sem más nyugati költőt: úgy vélik, hogy amit a nyugati költészet „kétségbeeséséről” és „dekadenciájáról” tanultak, az az arab költészetbe olyan pesszimiztikus szellemet hozott, amely bensőleg idegen attól. Az új áramlattal tartalmilag és formailag egyaránt szembeszegülve, a vitát leegyszerűsítették „a nem kívánatos és veszélyes idegen témák” kérdésére, egyáltalán nem véve figyelembe azokat a történelmi és pszichológiai körülményeket, amelyek az új nemzedéket körülvezték.

Hangsúlyozni kell, hogy az új költők nem szegültek szembe a nyugati eszmékkel és stílusokkal, de nem is visszhangozták egyszerűen a nyugati költőket. Amit tettek, az az volt, hogy ezeken a hatásokon át olyan kifejező eszközt teremtettek, amely révén kifejező készségük teljesebbé vált. A forma végül erőteljessé vált: a régi arab fogalom, amely szerint a művészeti formák állandóan és magától értetődően szentek és sértetetlenek, mondhatni meghalt. (Táhá Huszajn előre figyelmeztetett ennek a hamis szentségnek az elkerülésére 25 évvel korábban, az *Iszlám előtti irodalom*hoz írott bevezetőjében, de felszólítását nem vették figyelembe.) Konkrét képek, drámai monológok, szimbólumok, mitológiai utalások: ez volt az a felszerelés, amivel a kifejezés teljességét fokozták és a nyelvet gazdagították. Különösen nyilvánvaló volt a mitológia használata: arab, görög, babilóniai, muszlim és keresztény egyaránt. Gilgames és Prometheus és Szindbád, Tammuz és Istár és Sziszifusz, Szodoma és Iram-dzát-al-imád – ezek és még több tucat hozzájuk hasonló vált sürgős és használható utalássá. Marxista kifejezések és misztikus idézetek egyaránt alkalmazhatóak voltak a költő céljára.

A régi ékesszólással nyomorgatott „költői kifejezésmódot” elhagyták a nyelv nyíltabb használataért: a szavak egyszerűbbek voltak, de jobban összetartozóak. Most a költők a szavak, kifejezések, szimbólumok, metaforák különböző kezelésével a jelentés számára bonyolultabb struktúrát, a hatás számára pedig a szintek sokféleségét keresték.

Nincs kétség, hogy ezeknek a nyugati hatásoknak köszönhető, hogy az új költészet egészen váratlanul szellemileg, hangulatilag, sőt még szerkezetileg is közelebb került az európai nyelveken írt költészetéhez. Bár a modern angol vagy francia költészethez képest még mindig hajlamos arra, hogy ne legyen elég koncentrált vagy rövid, most, úgy tűnik,

közös a nyugati költészettel, legalábbis hangszínben, alakban, sőt még képekben is. Valószínűleg több értelme van egy jó modern vers lefordításának és mélyebb húrokat penget, mint egy mondjuk 30 vagy 40 évvel ezelőtti jó költemény fordítása.

Ezzel semmi esetre sem azt akarom mondani, hogy az arab költészet bármit is veszített volna eredetiségének jellegéből: mert ami számít, az az áttörő látomás és a tapasztalat, és mind a látomás, mind a tapasztalat megfelel ezen költők idejének. Számukra az idő a történelem és a jelen metszéspontja volt: sérelem, újjáteremtés és ellenállás ideje. Minthogy ők, hogy Eliot szavait használjuk, „a velő kínján, a csontváz váltólázán” keresztül dolgoztak, kevesebb mint 20 év alatt magukba szívták a nyugati hatásokat, és készek voltak arra, hogy túlhaladják azokat. Ami egyidőben ellenállhatatlan vonzerő volt, hamar nagyobb újításra ösztönző kihívássá vált. Szajjáb halála 1964-ben pontot tett az új költészet első szakaszának végére. Néhány kollégája az utóbbi időben már misztikussá, sőt látnokivá kezd válni; gyakran fejezik ki magukat allegóriában. De a sokkal fiatalabb költők, miután megemésztették az új formákat és képeket, már e szintről indulnak. Így sok jó vers jön most az elfoglalt Palesztinából, ahol a cionista megszállás alatt élő költők a hősi ellenállásnak és személyes önfeláldozásnak nagyon egyszerű kifejezést adnak, amely egyszerre tragikus és lírai. Az isten vére, amely reményt és termékenységet ad a földnek, az ő saját vérük, egy egész új nemzedék vére. Költészetük a tanúja ennek.

V.

Eddig igyekeztünk elkülöníteni a költészetet, mint sajátságos esetet. De ami az arab prózával történt, az nem sokban különbözött ettől, bár itt azt találjuk, hogy a modern francia irodalommal való találkozás volt a döntőbb.

Az utolsó 50 évben egy mindig-aktív, klasszikus újjáéledésen kívül az arab irodalmat néhány téma uralma jellemezte, amelyeket alapvetően három csoportba sorolhatunk: társadalmi igazság, politikai küzdelem és a humánus erkölcsi értéke. Ahogy az arab nemzeti érzés fejlődött és érlelődött, és az arab államok fokozatosabban önállóbbak lettek, az, ami eddig a dolgokba történő bepillantásként, érzelmként, vagy egyszerű hazafisággként jutott az írókhoz, az 1940 után egy tanításban kezdett testet öltetni. Ez a tanítás nem fogalmazódott meg mindig tudatosan, de röviden azt lehet mondani, a nyugati liberalizmus és az elméleti marxizmus keveréke működött egyesítő erőként, az írók szellemét a cél nagyobb tisztasága felé irányítva.

Nem szándékom, hogy a modern prózának ezzel az oldalával foglalkozzam: jobban érdekel az a haszon, amit a fiatal írók ténylegesen szereztek a nyugati művekből, amelyek, úgy látszott, közvetetten nemcsak rávilágítottak az arab eredményekre, hanem céljaiknak megfelelőbb eszközöket adtak szerzőink kezébe.

A társadalmi igazság, a politikai küzdelem és a humánus három alapvető gondolata természetesen különböző mértékben, de szerepelt a század első felének sok írásában is. A 30-as években a politikai és társadalmi tiltakozás irodalma, bár addig főleg a költészet gondja volt, megjelent egyiptomi, libanoni és iraki írók prózai műveiben is. Nietzsche *Imígyen szóla Zarathustráját* Felix Fárisz lefordította, és folytatásokban közölték egy befolyásos egyiptomi folyóiratban, mielőtt könyv alakban megjelent: ez nagy vitákat váltott ki Nietzsche eszméiről. Néhány Dosztojevszkij, Gorkij, Shaw és Gide művet is

lefordítottak, és széles körben olvastak. 1948 után azonban ez az irányzat hatalmas lendületet nyert, ami egybeesett az egzisztencialisták arab nyelvű kiadásával. Amikor Sartre-t és Camus-t (az utóbbi ugyan visszautasította, hogy egzisztencialistának hívják) az 50-es években lefordították, és tanulmányozni kezdték, azok egycsapásra meghódították az arab szellemi életet. Sartre különösen kedvence volt Bejrut irodalmi műhelyeinek, és óriási visszhangja volt Bagdadban és Kairóban is. Senkinek sem kell egyetértenie mindazzal, amit Sartre mondott, de az ő eszméi fordulópontot jelentettek az írók új nemzedékének, akik koruk politikai és társadalmi vitáinak következtetéseit kutatták. Akár regényírók, esszéisták vagy költők, egyetlen gondolatuk a radikális változás és a velejáró fogalomkör „Elkötelezettség” volt most a kulcsszó, és új folyóirat jelent meg Bejrutban, *al-Adab*, amely főleg Sartre filozófiai és drámai írásai szellemében hirdette az elkötelezettséget. Ebben az időben szükség volt olyan irodalomra, amely mélyen elkötelezte magát olyan arab ügyekben, mint Palesztina és Algéria ügye – különösen akkor, mikor az utóbbi 1954-ben elindította nagy függetlenségi háborúját. Az 50-es évek a Nyugattal való heves és sokoldalú viszály tanúi voltak, amit, bár nem kizárólag, Suez jelképezett. A belpolitikai viták ugyanolyan gyötrelmesek voltak. A Nyugat kihívásának a társadalom megváltoztatásáért cselekedniök kellett és a tetteket filozófiai megfontolásoknak kellett vezérelnie. Az újjáéledés nem kevésbé volt erkölcsi és egyéni, mint politikai és nemzeti. Az új írók vezérmotívumai: szabadság, aggodalom, tiltakozás, küzdelem, társadalmi haladás, egyéni boldogulás, lázadás, hősiesség voltak. Elkötelezetté váltak az emberiséggel szemben: egy „Harmadik Világ” kezdett kibontakozni és az írók voltak a prófétái. Volt valami a levegőben, hasonló ahhoz, ami Angliában és Franciaországban történt 20 évvel korábban – a 30-as években, Hemingway, a tett regényírója, elkésve, majdnem olyan népszerű lett, mint Sartre.

Természetesen az írók tudták, hogy politikusokat indíthatnak tettekre, de ők maguk nem voltak sem politikusok, sem a tett emberei. Az arab világ eszméitől forrongott, egymást követték a néha elég erőszakos forradalmak és államcsínyek. Az elkötelezett írók politikai pártok tagjaivá váltak, de voltak olyanok, akik mint lázadók kitörtek, azok, akik a hatalom korrupciója és az egyén szabad tudatába való beavatkozása elleni erkölcsi elkötelezettségükben visszautasították, hogy bármely politikai csoportosulás szószólói legyenek. Elérkezett az ideje annak, hogy revízió alá vegyék a döntéseket, hogy az elméletet szembesítsék a gyakorlattal, hogy mélyebben kutassák az ember tragikus helyzetét.

Hogy mindezzel megbirkózzon, a költészet már elsajátította új technikáját. A regényirodalom és az irodalomkritika most szerezték meg a magukét, nemcsak Sartre és Camus, hanem olyan regényírók alapos tanulmányozásával, mint James Joyce, Proust, Kafka, Aldous Huxley, Lawrence, Durrell, Hemingway, Steinbeck, Faulkner, és olyan kritikusokéval, mint Eliot, Richards és Leavis. Az arabok az elbeszélő művészet tökéletességét az *Ezeregyéjszakában* látták. E század kezdetén ez nagyon sokat változott a fordítások hatására. De a modern nyugati szerzőkkel való kapcsolatukon keresztül kezdték az arab regényírók és novellisták sikeresen alkalmazni a tudatosság irányzatát, a flash-backet, a belső monológot, a „szellemi” párbeszédet, egy esemény sok szempontból történő bemutatását, a szimbolizmus rejtett ellentétes áramlatát. A cselekmény és a jelleg vitatásában E. M. Forster *A regény aspektusai* (*Aspects of the Novel*) című műve gyakran hasznos referenciát jelentett. (Újabban Alain Robbe-Grillet és csoportjának *Új regénye*

(*New Novel*) volt vita tárgya, de még nem tudok egyetlen arab szerzőről sem, aki jelentős mértékben próbált volna velük versenyezni.)

Amit az arab írók a Nyugattól tanultak, alapvető volt prózájuk számára: segítette őket abban, hogy eljussanak a kifejezést igénylő problémák közelebbi megértéséhez. A regényirodalom művészete, mint a festészet, addig a pontig fejlődött, amíg megszűnt kizárólag nemzeti jelentőségűnek lenni, és ezek a fiatal írók magától értetődően részesei voltak a világ szellemi erjedésének, és ehhez hozzá is akartak járulni. Ami élénken kitűnt, az az ő különös látomásuk és tapasztalatuk volt, kétségtelenül arab, de mindenhol része a humánumnak. Az új módszer teljes átvételén alapuló függetlenség példájaként szeretnék idézni három kiváló új regényt: Gasszán Kanafáni (palesztina), *Lángoló ég alatt*, At-Tajjib Szálihi (szudáni), *Az északra vándorlás évszaka* és Nadzsíb Mahfuz (egyiptomi), *A Níluson csevegvé* c. művét.³

VI.

A művészetek minden korban hatnak egymásra; egyik művészet sem változhat a többitől elszigetelve. Ez az axióma döntő volt az arab világ egész művészeti változásában. Mikor a költészet megváltozott, megváltozott a regényirodalom is. A festészet és az építészet is megváltozott. És változott a dráma is. Többé-kevésbé mindegyiknek ugyanazokban a hatásokban, ugyanazokban a motivációkban volt része. Az ember elidegenedése, száműzetése, reménye, vajon „az ember haszontalan szenvedély” (Sartre), vajon a tragikus szembesítés-e az emberi lét meghatározó tényezője, ahogy Camus mondja, az ember elfogadja az életben az abszurdot, hogy felülemelkedjék rajta az élet dicsőségének dicséretében, e kérdések némelyike minden művészetben felvetődik. Egyesek igenlően válaszolhatnak, mások tagadóan: az a lényeges, hogy őket megkérdésként, hogy ők határozzák meg gondolkodásunkat, ízlésünket, életmódunkat. A modern dráma Osborntól és Brechtől Beckettig és Ionescuig eggyel több eszköz, amely ilyen gondolatokat vet fel. Valójában az Abszurd Színház magától értetődően egy elágazása, bármilyen váratlan is, az egzisztencialista filozófiának, önmaga is egy paradox magyarázata az élet értelmének. Természetesen az arab drámaírók is, többnyire az EAK-ban, így válaszoltak erre.

Túl hosszú lenne az arab dráma kérdését itt megvitatni. De meg kell jegyezni, hogy sok Nyugaton tanult kritikus, akár baloldali, jobboldali vagy centralista, erőteljesen támogatta a színházat az arab országokban, Aiszkülosztól Peter Weissig. Csak az EAK-ban beszélhetünk valami történelmi előzményről, de Libanonban és Irakban a nyugati dráma bemutatása klasszikus arab nyelven, vagy egyre növekvőbb mértékben a helyi nényelven, felvirágoztatja a színházi életet és eredeti tehetségeket vonz. A legutóbbi években Cocteau, Sartre, Tennessee Williams, Brecht, Dürrenmatt, Ionescu és Beckett örvendtek nagy népszerűségnek az arab hallgatóság köreiben. Egy kiváló, a kormány által támogatott egyiptomi folyóirat, *A színház*, oldalai legnagyobb részét nekik és más kortárs drámaíróknak szenteli, akiktől a mi fiatal drámaíróink sokat tanulnak. Figyelemre méltó, hogy egyik legnagyobb írónknak, Tavfik al-Hakímnak kb. 50 regénnyel, drámával és

³ 1969 közepén hasonló kvalitású regényt adtak ki Bejrutban: a libanoni Halím Barakát *A mada-rak visszatérése a tengerhez* c. művét.

tanulmánnyal a háta mögött, 60-as éveiben több drámát is kell írnia az Abszurd Színház stílusában, hogy bebizonyítsa, még mindig divatos. „A famászó”-ja éppen annyira mulatságos, meglepő és drámailag hatásos, mint bármely Ionescu mű. (Ez a darab megtalálható angol fordításban, az Oxford University Press kiadásában).⁴

Ilyen tehát a paradoxon, mely az arab gondolkodást ma jellemzi: ahogy az arabok az utóbbi 20 évben politikailag egyre jobban elidegenedtek a Nyugattól, irodalmukat egyre több hatás érte ebből az irányból. Ez a tény önmagában is jelentős. Mivel biztosan jelzi, hogy mindvégig erős a vágy a Nyugattal való érintkezésre, hogy érintetlenül megmaradjanak az arabok és a Nyugat között levő hidak. Ha egy kor minden művészete kölcsönös hatásban áll egymással, akkor a művészetek minden korban szintén kölcsönhatásban állnak egymással. Végül is megállapíthatjuk, hogy e változás az alkotás kiszélesítését jelenti, harcol az elszegényedés ellen – nemcsak a világ egy részéért, hanem az egész emberiség számára. Mivel valamennyi nemzet művészei is kölcsönhatásban állnak egymással, így az arab írók a Nyugattal való értelmi közösségükben nemcsak az átvevés lehetőségét keresték, hanem az átadását is: törekedtek arra, hogy hozzájáruljanak azokhoz az eszmékhez, amelyek ennek a századnak a lelki és szellemi klímáját adják. Közülük sokan, akár költők, regényírók vagy drámaírók még nyugati nyelveken is írtak. Saját örökségük elvesztése nélkül készen állnak arra, hogy részt vegyenek mindenfajta örökség olvasztókemencéjében: a mai civilizációban. Bármilyen kaotikus és viszályokkal terhes lehet ez a civilizáció, lehetővé kell tenni egyszer, valahogy a gyümölcsöző kiegyezést. Az ember alkotó munkája, ha széles körben megfelelően ismertté válik, könnyen hozzájárulhat ahhoz, hogy megszűnjék a káosz és legalább a viszályok egy része.

(Fordította: Dévényi Kinga)

(In: *Modern Arabic Literature and the West: Journal of Arabic Literature II*. Leyden, 1971., 76–91.)

⁴E divatban előkelő helyet elfoglaló darab többek között az egyiptomi szerző Juszuf Idrisz darabja az *Al-Faráfir*. Újabban két erőteljes darab készült Szíriában, mindkettő sikeresen alkalmazza a 'modern' módszert: Muhammad al-Maguttól *A püpos-madár* (*Al-Uszfur al-Ahdab*) és Szaadalláh Vannuszról a Vidám összejövétel június 5-re (Haflat Szamar min Adzsil Khamszah Huzajrán).

Keleti irodalmak az Akadémiai Könyvtár Keleti Gyűjteményében

A Magyar Tudományos Akadémia Könyvtárának Keleti Gyűjteménye az Akadémia 1949-es átszervezése után alakult, mint az Akadémiai Könyvtár egyik osztálya, s 1951-ben nyílt meg a tudományos kutatás számára. Megnyitásakor állománya mintegy 15 000 könyv és ezer egynéhány kézirat volt, amit a Könyvtár különböző régi szakjaiból emeltek ki és foglaltak egységes katalógusba.

A Keleti Gyűjtemény alapjait jeles orientalista tudósaink, keleti utazók, s a Kelet iránt érdeklődő könyvgyűjtők vetették meg, akik könyv- és kéziratgyűjteményüket, gyakran teljes magán-könyvtárukat ajándékozták az 1826-ban alapított Akadémiai Könyvtárnak. Értékes és sokrétű orientalisztikai anyag gyűlt így össze a Könyvtárban. Hadd emeljük ki közülük elsőként *Szilágyi Dániel török kéziratgyűjteményét*.

Szilágyi Dániel az 1848-as szabadságharc leverése után a Kossuth emigráció tagjaként került Konstantinápolyba. Ott gyűjtötte össze török, arab, perzsa kézirateit, melyeket azután Vámbéry Ármin szorgalmazására szerzett meg az Akadémia. A Szilágyi-gyűjtemény több mint négyszáz török kéziratot tartalmaz, ez alkotja török kézirateink háromnegyed részét. A kéziratok legtöbbször az oszmán birodalom történetével, a török hódoltság korának eseményeivel foglalkozik, s mint ilyen, történelmünk számára rendkívül érdekes, de az oszmánli irodalom jeles alkotásai is képviselve vannak.

Kaufmann Dávid hebraika gyűjteménye nemzetközileg is jól ismert. Kaufmann a budapesti Rabbiképző Intézet tanára volt, s nagy hozzáértéssel gyűjtötte össze könyvtárát, melyet halála után a család az Akadémiának ajándékozott. A Kaufmann-gyűjtemény 594 kéziratot, kétezer nyomtatványt – köztük számos ősnomtatványt, – és genizát¹ tartalmaz. A kéziratok közt több unikum található, kezdve a XI. századtól. Kiemelkedő helyen állnak az illuminált kódexek, szám szerint huszonöt, melyek egyikét, a XIV. századi Haggadát az Akadémiai Kiadó tette közzé hasonmás kiadásban, két ízben.

Vámbéry Ármin hagyatékát fia, Rusztem ajándékozta a Könyvtárnak. A hagyaték 660 egységből állt, ebből 50 volt a kézirat. A kéziratok legnagyobb része török nyelvű, de van köztük tizenegy perzsa és néhány arab is.

Az Akadémiai Könyvtár keleti anyagának újabb gyarapodását jelentette *Kégl Sándor* tizenegyezer kötetes *könyvtára*. Kégl az újperzsa irodalom jeles ismerője volt, s hetvenöt keleti kéziratát őrzi a Keleti Gyűjtemény, melyek nagy része perzsa nyelvű.

Goldziher Ignác 13 600 levelet tartalmazó tudományos *levelezése*, *Kúnos Ignác* kazáni tatár, krími tatár stb. *gyűjtései* szintén a Keleti Gyűjtemény állományába kerültek. Stein Aurél, Belső-Ázsia úttörő kutatója, már 1926-ban elküldte magánkönyvtára egy részét az Akadémiának, míg a másik rész csak az ötvenes évek elején került ide. A *Stein-könyvtár* alkotja a Gyűjtemény Belső-Ázsiára vonatkozó anyagának gerincét.

1976-ban a Keleti Gyűjtemény munkatársai összeállították a Kőrösi Csoma Sándorról elnevezett tibetisztikai gyűjteményt, mely a legnagyobb kéziratot egységet tartalmazza, több mint 3000 kéziratot vagy fanyomatos művet. A *Csoma-gyűjtemény* alapja az a tibeti kéziratokból és fanyomatokból álló kicsiny könyvtár, mely valamikor Kőrösi Csoma Sándor személyes tulajdonát képezte, és Csoma halála

¹ A zsinagógák kisebb helyiségében, padlásán stb. tárolt régi, már nem használt kéziratanyag, amelyet az írott szöveg tisztelete miatt nem semmisítettek meg.

után majd ötven évvel került az Akadémiai Könyvtár birtokába S. C. Malantól, a Bengáli Ázsiai Társaság egykori titkárától.

A mongol és mandzsú gyűjtemény – többszáz kézirat és fanyomat – jelentős része Ligeti Lajos kelet-ázsiai útjáról származik, több fontos nyelv- és irodalmi emléket foglal magába.

A Keleti Gyűjtemény állománya ma mintegy 44 ezer kötet könyv, 800 periódika – melyből 500 kurrens, – s több mint ötezer keleti kézirat.

A Keleti Gyűjtemény könyvállományában megtalálhatók a keleti népek irodalmára vonatkozó alapvető tájékoztató kiadványok.

Elsősorban a nagy enciklopédiákat, lexikonokat kell itt megemlítenünk, melyek tartalmazzák az életrajzi és bibliográfiai adatokat. Ezek közül is kiemelkedik az *Enzyklopaedie des Islam* (Leiden – Leipzig, 1913–38, 5 kötetben), melynek török nyelvű kiadása is megvan. Új, átdolgozott, angol nyelvű változata, *The Encyclopaedia of Islam* (Leiden – London, 1960-tól) most van kiadás alatt, jelenleg a negyedik kötetnél tart. Az iszlám világának ez az elsőszámú kézikönyve, a hagyományos arab, perzsa, török világ kultúrájának legteljesebb áttekintését adja. – Hasonló feladatot lát el a zsidó kultúra területén az *Encyclopaedia Judaica* (Jerusalem, 1971–1972, 16 kötet), valamint az *Encyclopaedia Hebraica* (Jerusalem – Tel Aviv, 1967-től, jelenleg a 22. kötetnél tart.); török vonatkozásban a *Meydan-Larousse, Büyük lugal ve ansiklopedi* (Istanbul, 1969–1976, 13 kötet); s ha majdan végére ér, a buddhizmus területén az *Encyclopaedia of Buddhism* (Sri Lanka, 1961-től, jelenleg a 3. kötet füzetei jelennek meg).

Kisebb volumenű, de kifejezetten az irodalomra koncentrált a Jaroslav Prušek szerkesztésében megjelent *Dictionary of Oriental literatures* (London, 1974, 3 kötet). Felöleli – bár nem túl rendszeres válogatásban – az egész hagyományos Kelet területét, Kínától az ókori Mezopotámiáig, a modern hinditől a mai tadzsikig.

Az egyes szakterületek feldolgozása igen változó képet mutat, mélységben, szélességben egyaránt. Ami többé-kevésbé egyöntetűen hiányzik, az a modern irodalmak áttekintése.}

Századunk első felében az orientalisztika kiváló és máig pótolhatatlan feldolgozásokat produkált a klasszikus irodalmak terén. Az arab irodalomnál Carl Brockelmann (*Geschichte der arabischen Literatur* Leiden, 1937–1953, öt kötetben), a keresztény arab irodalomnál Georg Graf (*Geschichte der christlichen arabischen Literatur* Citta del Vaticano, 1944–1953, öt kötet); a perzsa irodalomnál Charles Ambrose Storey (*Persian literature. A bio-bibliographical survey* London-Oxford, 1927–1940, 2 kötet, 5 darabban), és Edward Granville Browne (*A literary history of Persia* London–Cambridge, 1902–1924, 4 kötet), majd újabban Jan Rypka (*History of Iranian literature* Dordrecht, 1968); az egyiptomi irodalomnál Adolf Erman (*Die Literatur der Aegypter* Leipzig, 1923); a zsidó irodalomnál Mayer Waxman (*A history of Jewish literature from the close of the Bible to our own days* New York, 1941, 4 kötet); az indiai irodalomnál Moriz Winternitz (*Geschichte der indischen Literatur* Leipzig, 1908–1920, 3 kötet), majd Helmuth von Glasenapp (*Die Literaturen Indiens* Stuttgart, 1961). A török népek irodalmának korszerű, de vázlatos áttekintését adja a *Philologiae Turcicae fundamenta* második kötete (Wiesbaden, 1964).

Az átfogó nagy munkákon kívül számos monográfia tárgyal behatóan részletkérdéseket. Ezekhez is jó segítséget adnak a szakembernek a bibliográfiák és a szakkatalógus.

Hogy a nagylélekzetű és kisebb kézikönyvek mögött maga az irodalom milyen materiálval képviseltetik a Keleti Gyűjteményben, arra ismét csak nem lehet egyöntetű választ adni.

A hagyományos, és a Magyarországon hagyományos orientalisztikai stúdiumokból általában, a klasszikus irodalom számos szövegkiadása, esetenként kézírata megtalálható. A Talmud, a Biblia, a Korán különböző szövegkiadásai (a Korán kéziratokban is); a szanszkrit irodalom nagy eposzainak, a Rámájánának és Mahábháratának szövegkiadásai; a kínai történetírók munkái; a klasszikus japán irodalom száz kötetes nagy sorozata stb. A középkori héber irodalom kimagasló alkotásai vannak meg kéziratban a Kaufmann-gyűjteményben. Az arab történetírók (Tabari, Gardízi), a perzsa klasszikusok (Ferdouszi, Háfez, Omár Hajjám stb.), az oszmánli irodalom jeles alkotásai a szövegkiadásokon kívül számos kéziratban is megtalálhatók a már említett Szilágyi-, Vámbéry-, Kégl-gyűjteményekben. A *Mongolok Titkos Története*, a kaukázusi eposzok (*Nárt eposz, Tigrisbőrös vitéz* stb.) szövege szintén megtalálható. A buddhizmus Tripitaka címen ismert kánonjainak mongol, kínai, tibeti (168 kötetes japán kiadás), s újabban páli nyelvű kiadásai a Keleti Gyűjtemény legújabb szerzeményei közé tartoznak stb.

A modern keleti szépirodalom tematikus gyűjtése az anyag óriási és egyre növekvő volta miatt sajnos nem áll módjában a Keleti Gyűjteménynek. Ez az irodalom maga sem homogén, se mennyiségét, se színvonalát, még kevésbé világirodalmi jelentőségét illetően. Pillanatnyilag be kell érünk a legjelentősebb irodalmak legkiemelkedőbb alkotásaival.

Ha a modern irodalom jelenléte itt távolról sem kielégítő, eligazítást mégis ebben is ad a Keleti Gyűjtemény, elsősorban élő, mai folyóiratai révén. A török, mongol, arab, perzsa, afgán, örmény, grúz, kínai, japán stb. akadémiák, irodalmi társaságok, egyetemek kiadványai rendszeresen járnak az Akadémiai Könyvtárba, s ezek segítségével áttekintést nyerhetünk napjaink irodalmáról is.

Apor Éva

Henri Maspero: Az ókori Kína. Fordította Csongor Barnabás. Budapest, 1978. Gondolat Kiadó, 525.

Henri Maspero, a francia sinológia jelentős tudósa először 1927-ben adta ki ezt a művét, amely bár a szakma alapvető kézikönyvévé vált, csak most kerülhetett a magyar olvasók kezébe. A szerző nagy vállalkozásában átfogó képet ad a kínai civilizáció hajnalától az ország egységesítéséig tartó korig (i. e. 221). A Sárga-folyó partját benépesítő földművelőkről a kezdeti időkben kevés forrás állt a kutató rendelkezésére, de a Jin-dinasztia korának végétől (i. e. XII. sz.) már az írásos források hatalmas tömegére építhette monográfiáját. A Csou-korszakhoz érve (i. e. XI. – i. e. III. sz.) igen részletesen beszél a Csou- királyok udvartartásáról, birtokairól, adminisztrációjáról, amely bizonyos mértékig máig is hatott. Megállapítja, hogy a Csou- királyok még megvalósíthatatlan álomképet kergettek, mikor engedelmességre akarták bírni a hatalmas birodalmat, hisz a nehézkes közlekedési viszonyok, a gyér lakosság és a mindenhova beékelődött barbár törzsek voltaképpen lehetetlenné tették ezt. A Csou-kori társadalom tagolódásáról, életéről, vallásáról, ünnepeiről szóló rész érzékletesen eleveníti meg ezt a klasszikus korszakot.

A továbbiakban Maspero arról a fejlődésről tudósít, amelynek eredményeképpen létrejöttek a kedvező feltételek egy egységes birodalom megalapításához. A könyv utolsó fejezetei az irodalom és a gondolkodás történeti kibontakozásával foglalkoznak. A legjelentősebb – részben filozófiai, részben teológiai – iskolák kialakulása már az i. e. VI. században megkezdődött; a konfucianus, taoista és legista iskolák tanai azóta is szinte napjainkig irányították a kínai gondolkodást. Maspero művének sikerült homogén képet alkotnia erről az időben és térben oly távoli kultúráról s közelhozni azt az érdeklődőknek;

közben igen hasznos és megbízható ismereteket nyújt a specialisták számára is. Az egyszerre precíz és gördülékeny magyar fordítást hasznos mellékletek egészítik ki: térképek, a kínai és japán nevek és műszavak írásjegyeinek mutatója.

Szabó Viktória

Leonyid Vasziljev: Kultuszok, vallások és hagyományok Kínában. Fordította Kovács Zoltán; jegyzeteket készítette dr. Ferenczy Mária. Budapest, 1977. Gondolat Kiadó, 386.

L. Sz. Vasziljev könyvével először jelent meg magyar nyelven az egész kínai hitvilágot és szokásokat felölelő átfogó munka, s mint ilyen a Kína iránt érdeklődők táborának régi igényét elégíti ki. A kínai mitológia, szokások, valamint a nagy vallások: a konfucianizmus, taoizmus és buddhizmus egymással keveredő, kínaiak számára is nehezen átlátható szövevényt alkotó elemeit, szertartásait világos, áttekinthető rendszerbe foglalva tárgyalja, külön-külön fejezetben az eredeti, ősi kínai kultuszokat, a korai konfucianizmus eszmerendszerét, szertartásait, az ebből kialakult, későbbi államvallássá vált konfucianizmust és intézményeit, a taoizmust, a buddhizmust, végül az átlagos kínai ember számára mindezen összetevők konglomerátumából kialakult vallási szinkretizmust. A mű hozzásegíti a Kínát kevésbé ismerő olvasót ahhoz, hogy betekintést nyerjen e tőlünk térben és szokásaiban oly távoli nép gondolkodásmódjába, melyre ma is erős hatást gyakorol több ezer éves eszmei öröksége, s hasznos segítséget nyújt a tőlünk idegen, néha érthetetlennek tűnő szokások közötti eligazodáshoz.

A fekete-fehér és színes képekkel gazdagon illusztrált könyvet részletes bibliográfia, valamint név- és tárgymutató egészíti ki.

Martoni Tamás

Folyóiratunk cikkeiről az American Bibliographical Centre Historical Abstracts c. kiadványában bibliográfiai nyilvántartást készít.

Keletkutatás 1976/77. Budapest, 1977. Kőrösi Csoma Társaság, 282.

A Kőrösi Csoma Társaság kiadásában jelent, sokszorosított kötet az ázsiai irodalmakból és népköltésből közöl fordításokat rövid magyaró jegyzetekkel, tanulmányokkal.

A kötet „tere” a Csendes-óceántól a Földközi-tengerig, „ideje” az ókortól napjainkig ér, s 32 teljes vagy szemelvényes fordítást ad japán, koreai, vietnami, kínai, mongol, tibeti, szanszkrit, perzsa, azeri, török, tatár, baskír, jugar, csuvas, grúz, örmény és arab nyelvből. Az „Október-szülte irodalmakat” és a legészakibb Kelet-Ázsiát képviseli az oroszul író odul (jukagir) Teki Odulok írása a kamcsatkai tél és a természet-szorongatta ember küzdelméről. A kötet legrégibb két darabja: egy óind upanisad-szöveg és Sákjamuni Gautama benáereszi beszéde, buddhai „székfoglalója”. A középkorból való a kínai Tan Herceg tragikus története, a grúz *Zsuzsanna vértanúsága*, az örmény Kirakosznak a tatárjárásról szóló leírása és az arab Uszáma könyvéből vett több szemelvény a „frankok”, azaz európaiak furcsaságairól, valamint a korai koreai költészet tizenegy, sajátos hangú verse (melyeket alapos tanulmány is kísér). Az ugyancsak középkori, ind-kínai-tibeti *Bölcs és Balga* című gyűjtemény itt közölt Buddha-legendái közt leljük fel a már Szász Károlytól más forrásból magyarított történetet egy önfeláldozó királyról. Az önálló vietnami nyelvű irodalom egyik első alkotásából, a XVIII. századi nagy elbeszélő költemény *Kim Ván Kiêu*-ból fordított részlet kedvesnáló az egész lefordításához. Többek közt mongol sáman-énekek, tatár és baskír népdalok, jugar találós kérdések, grúz és tatár közmondások idézik a népköltést.

Egy XIX. században született mű, a Mirza Safi-tanítvány azerbajdzsáni író Ahundov híres meséje, a *Kijátszott csillagok* a legrégebb az újabb irodalmakból vett fordítások közt. Századunk elejéről való a csuvas Ivanov népköltési indítású balladája, a *Vastiló* (312 sor nyersen is jó fordítás). Modern japán (Jokomicu), kínai (Lu Hszün), mongol (Rincsen és az egészen friss Baramszaj), indiai (Rádzsa Rao), perzsa (Szádek Hedájet és Szamad Behrang) és török (Dayioğlu) próza (novella, esszé, fantasztikus történet, regényrészlet) ad hírt a XX. századi keleti irodalmakból. (A korábbi *Keletkutatás*-kötetek – megj. 1973, 1974, 1975 – ugyancsak tartalmazzak keleti irodalmi tárgyú tanulmányokat és fordításokat.) Az itt ismertetett kötet alapján el-

mondható, hogy hasonló színes, esetleg korban vagy térben vagy inkább műfajban szorosabb keretű gyűjtemény gyakrabban, netán rendszeresen is megjelenhetne látóhatárunk tágítására.

Horvát Iván

A tamil irodalom kistükre. Válogatta, a bevezetést és az ismertető szövegeket írta Major István. Fordította Major István és Tótfalusi István. Budapest, 1978. Európa Kiadó, 316.

Az Európa kistükrö-sorozatának e friss darabja hosszabb szünet után ismét Európán kívüli világról, Dél-India (nem indo-európai nyelvű) tamil népének irodalmáról ad képet.

A múlt századvégen a messzikedvű Bálint Gábor szóaltatott meg magyar nyelven – véletlenből fakadt nyelvrokonító portyája költői eredményeül – „tamil” verseket. A dravida népek e legnépesebb (a százmillió dravidának közel felét tevő) ága India második legöregebb irodalmának őrzője és megújítója. Az alapos, jegyzetekkel, könyvészeti útmutatóval és térképekkel is felszerelt bevezetés az i. e. III. századtól, az írásbeliség kezdeteitől napjaink irodalmáig vezeti a magyarul eddig lényegében járatlan tájon az olvasót és mutatja meg, hogy a hatalmas hatású szanszkrit irodalom „árnyékában” hogyan alakult a tamil szó művészetének sajátosan saját arca, hogyan gazdagodott az északról kapottak mellett egyéni formákkal, műfajokkal. Az első költemények az *Ettutohai* c. gyűjteményből valók, az időszámításunk kezdete körüli századokból. Élvezetes kétsorosokat olvashatunk itt a talán V. vagy VI. századi *Tirukkural*-ból, a legendás Valluvar erkölcsi kalauzából. A klasszikus tamil irodalom itt utolsó képviselőjének, a IX. századi Mánikka-vácsaharnak himnusai után, ezer éves ugrással, a XIX. század végi Szubramanja Bári verseivel indul a modern írások sora. Köztük néhány próza-elbeszélés töri meg a versek uralmát, s a kötetet a „dühös író” Dzséjahándan (1934 –) keserű története, a *Csak egy kutya* zárja.

A jegyzetekből megismerhető a klasszikus tamil – időmértékes – verselés rendje (és a verses fordítások ritmusháttere), a bő szójegyzék pedig a távoli tamil világ inkább muzsikáló, mint nyelvtörő neveit magyarázza. A kötetet ügyesen tagoló sok kép, közte színes, mutat tamil tájat, műemléket, írást, eszközt, táncot, emberarcot.

Még számos keleti irodalom vár hasonló szép (kis)tükkörré.

Horvát Iván

Helga Schüppert: Kirchenkritik in der lateinischen Lyrik des 12. und 13. Jahrhunderts, München, 1972. Medium Aevum Philologische Studien, Band 23. Wilhelm Fink Verlag, 224.

A „Medium Aevum” sorozat, néhány eddig megismert kötete alapján ítélve, hasznos szolgálatot tesz pályájuk elején álló, tehetséges és szorgalmas középkorkutatóknak, hogy disszertációjukat megnyerő köntösben publikálhassák. Helga Schüppert könyve ezek sorából azzal az erényével tűnik ki, hogy anyagát igen fegyelmezetten rendezte el, mondanivalóját logikusa: építette föl, és ehhez járul még egyszerű, gördülékeny, egyáltalán nem „tudóskodó” írásmódja.

Mondanivalóját röviden a következőkben foglalhatom össze: a XII–XIII. századi latin nyelvű líra Nyugat-Európában az egyházkritikának olyan formáját alakította ki, amelyben ma a kereszténységnek mint olyanak a visszautasítását látnók. Fölmerül tehát a kérdés, hogy a középkori szatíra, a liturgikus szövegek és szertartások paródiái meg a pápaellenes invektívák nem a hittől és az egyházzal való szembefordulás, az elszakadás bizonyítékai-e, amely magával ragadta az írástudó klerikus réteg széles körét. Másként fogalmazva: kiolvasható-e a vágánsdalokból a világnézet megváltozása, a keresztény-középkori visszavonulása egy újabb, evilág felé forduló világnézet előtt?

A költeményeket elemezve megállapítja a szerző, hogy néhány szélsőséges hangú, a pogány antikvitást utánzó darabon kívül az anyag arról tanúskodik, hogy íróik továbbra is a keresztény eszmerendszer talaján állottak, ennek alapjairól támadták-kritikálták azokat a visszaéléseket, amelyeket az egyházi élet különböző területein és intézményeiben tapasztaltak. Semmiféle tanbeli vagy bölcséleti ellentét nem volt a visszaéléseket pellengérré állító klerikusok és „áldozataik”, a papok, szerzetesek, prelátusok között. A vallásszosság akkori intenzitásának és formáinak ismeretében az sem meglepő – főként nem meglepő –, hogy még a liturgikus cselekményeket is parodizálták. Ez magától értetődő megnyilvánulási formája volt a kor kritikájának, nem jelentett ama intézmény vagy ceremónia elleni támadást, amelynek külső formáját alkalmasan magára öltötte. A klerikus költők – a paródiák és invektívák írói jórészt közülük kerültek ki – nem a papságot vették célba, hanem a papok elvilágiasodott életmódját, nem a főpapi tisztelet, hanem azokat, akik visszaéltek

vele. A szerző szerint az érintettek nem vették tudomásul a kritikát, nem válaszoltak rá, a kritizált hibák tovább burjánzottak, s így került sor végül is a XVI. század elején – megkésve – a reform belső sürgetésére, illetőleg a reformációra.

Úgy vélem, ez az utolsó mondatba foglalt megállapítás megalapozatlan, amiként ő is adós marad bizonyításával. Mivel azonban ez csak ki-csengése a könyvnek, azt nézzük meg, tulajdonképpen feladatát miként oldotta meg a szerző. A három fejezetre osztott munka első főrésze a szerzőkkel és a közönségükkel foglalkozik, meg-rajzolva azt a társadalmi kört, amelyben az egyházkritika fogant. Arra a megállapításra jut, hogy a versek írói jórészt ahhoz a klerikus réteghez tartoztak, amely alapos képzést nyervén az egyetemen, azt várta, hogy ismereteinek, tudományának és érdemeinek megfelelő egyházi álláshoz juthat. Ennek azonban útját állta a feudális egyháziak stallinghalmozása, a simónia, a korrupció. Ez volt közvetlen oka a XII–XIII. századi egyházkritikának. A költők társadalmi helyzetét részben a korabeli forrásokból, részben önálló kutatásukból, részben pedig a név szerint ismertek életrajzi adataiból határozza meg. Sajnos, az ebből adódó kép meglehetősen szimpla; a két évszázadon belül semmiféle fejlődés, változás vonala nem rajzolódik ki, és azt is hiányolom, hogy legalább tömören, egyetlen bekezdésnyi terjedelemben, sem a hasonló célzatú prózai művekkel és íróikkal nem foglalkozik, sem arról nem tesz említést, hogy milyen mozgalmak jellemezték az egyház életét a XII–XIII. század során, olyanok, amelyek ideológiájukban vagy – mint az újonnan alakuló rendek – szabályzataikban ugyanennek a kritikának adtak hangot. A társadalmi kép mindenképp dinamikusabb és árnyaltabb lett volna.

A második, legterjedelmesebb fejezet a kritika tárgykörét vizsgálja: az egyházi hibáknak az általános korkritikával való együttes megjelenését, a világi papságot, a kuriálisokat és a pápa személyét érő támadásokat, végül pedig a különböző szerzetesrendek hibái-bűnei elleni kirohanásokat vagy gúnyolódásokat. Ebben a részben a legérdekesebbek azok a lapok, amelyek a szerzetesrendek közötti torzalkodások lírai vetületét mutatják be. Itt ugyan elsősorban nem a klerikus rétegből rekrutálódtak a szerzők – és ennyiben az első fejezet korrekcióra, illetőleg kiegészítésre szoruló –, de annál zűrzesebbé válik a kép, mert másfajta, kevésbé „gyomoror diktálta” elfogultság tükröződéséről tanúskodik ez a jelenség.

A harmadik fejezet a kritika stílusesszközeit mutatja be. Természetes, hogy amint tanbeli forrásként, úgy példázataiban, szavaiban, szereplőiben fegyvertárként és stílusmintaként is első helyen állt a Szentírás. Ezt idézték moralizáló szándékkal éppúgy, mint átértelmezett vagy egyenest kiforgatott paródiaként, ennek közhelyszerű hasonlatait ismételtették unos-untalan (pásztor és nyáj, báránybőrbe bújó farkas é. i. t.), ennek ember- vagy néptípusait vonultatták föl jelképként, és ebből merítettek akkor is, amikor – komolyan vagy tréfás mellékizzel – a végítélet borzalmait idézték. A stílusesszközök további tárházai az egyházi intézmények: rendi szabályzatok, káptalanygyűlések, zsinatok, dekrétumok, sőt imádságok, amelyek sajátos formájukkal és stílusukkal mind alkalmasak voltak rá, hogy travesztálva vagy parodizálva a lírai formában jelentkező egyházkritika „köntöse” legyenek. H. Schüppert nem igen megy tovább, mint hogy felsorolja és egy-két példán bemutassa ezeket a stílusesszközöket, pedig azt hiszem, igen hasznos lenne ezek mind teljesebb számbavétele, mind árnyaltabb, időben és térben való elkülönítésük. (A „tér” szót itt több értelemben is használom: jelent országot, az egyházi rend különböző rétegeit, szerzetesrendeket, iskolákat stb.)

Összefoglalva: H. Schüppert könyve gondolatébresztő, világos, szépen megírt munka, amely azonban hiányaival azt a vágyat kelti, hogy a téma részleteit is, egészét is alaposabb, mélyrehatóbb kidolgozásban kapjuk majd egyszer kézhez. A disszertációt incipit-jegyzék, forrás-felsorolás, bibliográfia és név-, illetőleg tárgymutatató egészíti ki.

Boronkai Iván

J. C. Trewin: Going to Shakespeare London, 1978. George Allen and Unwin Ltd., 288.

J. C. Trewin, drámatörténész, elsősorban az angol, de ugyanakkor a magyar színház kiváló ismerője. (Előadásokat tartott Magyarországon és Romániában is.) 1934 óta kritikus. Shakespeare szakértő, több mint 40 könyvet írt, főképp a színházról.

Shakespeare-előadásokra kalauzsol el könyve, a széles kínálatból válogatva. Kb. 1500-ra teszi a Shakespeare-előadások számát, amelyet látott. Könnyed stílusa mögött Shakespeare, a kor, a jelen és múlt színházi világának kiváló, mély és

alapos ismerete érződik. Szinte beszélget az olvasóval, segítve a nézőt, hogy mit figyeljen, ha színházba megy: a szereplőket, híres jeleneteket, vitatható részeket. A színre alkalmazás nehézségeibe, problémáiba is bepillantást enged.

„Minél többet kérdez az ember, annál több kérdés merül fel” – írja Trewin könyvének előszavában. (Pl. Hány éves Horatio és Júlia dajkája? ,Hogyan hangsúlyozzák a szereplők az egyes mondatokat? , Felismeri-e Orlando Rosalindát, Együtt érzünk-e Shylockkal? , Mit csinál Octavius a Julius Caesar utolsó felvonásában? , Meddig mehet a megtevesztés a Tévedések vígjátékában? stb., stb.)

A problémákat, kérdéseket időrendi sorrendben veti fel, mind a 37 darabnak szentel néhány oldalt. Nem az írott mű elemzése, hanem az élő színházi anyag, a szerep-lehetőségek (színész írta színészeknek!), megvalósult előadások állnak a középpontban. Néhány Shakespeare-korabeli színre vitelen kívül, az általa látott XX. századi előadásokat említi. Több ezek közül hírből, vendégjátékokból Magyarországon is ismert.

A szerző bevezetőjét egy rövid Shakespeare életrajz követi, melyben rámutat a feltevéseken alapuló adatokra.

A darabok bemutatása általában a következő logikai sorrendet követi: források ismertetése, a főlírók szövegproblémái, pontos műfaji meghatározás. A szereplők közül (számszerű adatokkal együtt) kiemeli a jelentéseket. Gyakran alátámasztja a szöveg hosszúságával is. Ezt követi vagy a színészek különböző szerepértelmezése, vagy az előadások elemzése, problematikus részeknek bemutatása (szöveg részletekkel). Angliai előadásokon és angol színészekeken kívül természetesen ritkán hivatkozik másokra. Annál értékesebb Gábor Miklós Hamletjének elismerő értékelése. Vámos László Antonius és Cleopatra rendezéséről ír ugyancsak elismerően, valamint a budapesti Athéni Timon előadást említi meg.

Érdekes az egyes darabokról alkotott fel fogás-változás bemutatása (pl. Szentivánéji álom Peter Brook 1970-es stratfordi rendezéséig). A drámák, valamint az egyes előadások vitatottabb részeinek különböző értelmezését sorakoztatja fel. A több darabban felbukkanó hőst (pl. Falstaff), az egymással rokonítható jellemeket, vagy vitatható alakok (pl. Jago stb.) összetett problematikáját nagy alakításokon keresztül mutatja be. Nem száraz név és évszám halmazt kapunk, hanem nagyon élvezetes olvasmányt.

Figyelmeztet arra, hogy a rendezőknek mire kell ügyelniük, mely részeknél kell óvatosnak lenniük. A ritkán játszott darabok népszerűtlenségének okát kutatja. Gyakran színpadi utasításokat is ad. Hangsúlyozza a drámák helyszínének fontosságát, ugyanakkor az angliai helyszínekre való utalását, valamint az Erzsébet-korral való kapcsolatot. Kiemeli az évszakok és hangulatok párhuzamát, a darabok stílusának lélektani összetevőit.

Trewin könyve jó vezető rendező, néző vagy csupán az olvasó számára. Egy Shakespeare-t értő, igen tájékozott ember a drámák soha el nem múltó hatásának és érvényének elemzésével a Shakespeare-irodalmat egy újabb kötettel gazdagította.

Borsos Zsuzsanna

Études sur la presse au XVIII^e siècle. Centre d'Études du XVIII^e siècle de l'Université de Lyon II. Lyon, 1978. Presse Universitaire de Lyon, N° 3, 100.

A XVIII. századi francia sajtótörténeten dolgozó csoport 1975-ben megjelent előző kötete óta két témát dolgozott fel. Az egyik, a Mémoires de Trévoux-ról készült cikkgyűjtemény a Dix-huitième siècle jezsuitákról szóló különszámában (1976) jelent meg. A másik, témaválasztásában talán szűknek látszó, valójában nagy anyaggyűjtésen alapuló témakör: sajtó és történelem a XVIII. században, az 1734. év sajtójára alapozva. Ez a téma tulajdonképpen a Chambéry-ban rendezett kollokvium s vita tárgya volt, amelynek anyag megjelenés alatt áll: *Presse et histoire au XVIII^e siècle, l'année 1734*. Ezzel a tudományos eszmecserével kapcsolatos a jelen kötetbe került néhány tanulmány közös tematikája, az újság előadásmódja az „esemény” (l'événement) bemutatásában s a hírlapok nyelvi, retorikai problémái.

Elemző írás foglalkozik a lengyel örökösödési háború politikai híreinek és kommentárjainak feldolgozásával a holland és francia gazettek, a *Mercure historique et politique*, a *Mercure de France* 1734. évi számai nyomán. Az esemény és történet összefüggéseit a politikai sajtó funkciója szempontjából vizsgálja egy másik, hangsúlyozva az információ közlésformájában mutatkozó fejlődési tendenciát. Ugyanakkor rámutat a kor historikusai elmarasztaló megjegyzéseinek okaira, a sajtó tévedéseire, elfogultságára vagy megbízhatatlanságára utaló nézetekre. Bayle egyik levelében a sajtóról azt írja, hogy az „a történelem os-

tora és pestise”; P. Rapin a történeti közlésmód naivságát kifogásolta a *Réflexions sur l'histoire* írásakor. Egyesek előítélete és mások sajtóval szembeni jogos fenntartása fokozza érdeklődésünket olyan írók munkássága iránt, mint Marivaux, Prévost, Marmontel, különös tekintettel Diderot működésére. Az új magatartás jellemzéséről olvashatunk a *Montesquieu et la presse périodique* témájú dolgozatban, amelyben a szerző Montesquieu modernségét emeli ki Voltaire-rel szemben. Az országos hatású és a helyi sajtó közéleti, politikai és irodalmi szempontú értékelése, a fejtett XVIII. századi franciaországi sajtóviszonyok vizsgálata a korszak feltárásának eredményesen kutatható területe.

Hopp Lajos

Mária Vyvíjalová: Mladý Ján Hollý Bratislava, 1975. 283.

Mária Vyvíjalová történeti és művelődéstörténeti munkái nagyjából a szlovák nemzeti ébredés korai, XVIII. sz. végi, XIX. sz. eleji eseményeihez kapcsolódnak. Ezúttal a szlovák klasszicista költészet jelentős alakjának, Ján Hollýnak pályakezdését dolgozta fel. Hollý latinul, majd szlovákul írt, ifjúkori verseit elemezve mutatja be, hogy milyen volt a pályakezdő Hollý nemzeti tudata s azt is, hogy miképpen jutott el a latinul verselő diák ahhoz az elhatározáshoz, hogy szlovák költő legyen, azaz miképpen lépett arra az útra, amelyet végigjárva költészete a szlovák nemzeti ébredés egyik leghatékonyabb szellemi értéke lett.

A mű megírásához az adott a szerzőnek ösztönzést, hogy egy a szlovák irodalomtörténet számára is ismeretlen, 1805-ben lezajlott irodalmi-prozódiai vita dokumentumait találta meg a Matica slovenská turócszentmártoni levéltárában. A vita egyik mellékszerzője a húszéves Ján Hollý volt. A XVIII. sz. végén élehangú prozódiai vita zajlott le Anton Bernolák köre és az első szlovák regény írója, a költő J. I. Bajza között. Az 1805-ös irodalmi vitát a korábbi vita szerves folytatásának tekinthetjük, bár némiképp más jellegű volt. A folytonosságot nemcsak a mindkét vitában főszerepet játszó Juraj Fándly, a szlovák katolikus értelmiség jozefinista, aufklárista szárnyának egyik legaktívabb tagja jelentette, hanem a vita tartalmi-formai kérdései is. Amíg a XVIII. sz. 90-es éveiben lezajlott disputa előterében az időmértékes verselés állott, addig 1805-ben anélkül, hogy a prozódiai kérdé-
s-

tossága elhalványult volna, a vita centrumában új elvi kérdés került. A virágzó latin és a születőben, kibontakozóban levő szlovák költészet hívei csaptak össze. Juraj Fándly a szlovák Parnasszus, a szlovák kulturális centrum megteremtéséért küzd. Ellenfele, Miskolczy Márton a klasszikus időmértékes költészet művészi színvonalát csak a latin verselésben látta biztosítottának, mivel úgy vélte, hogy a „szegényes” szlovák nyelven ilyen igényű költészetet létrehozni nem lehet. (Miskolczy Fándlyhoz hasonlóan a pozsonyi főszeminárium neveltje a jőzsefi reformok racionalista hirdetője volt. Később az esztergomi főpapság köréhez tartozott.)

Miskolczy felkérésére kapcsolódott a vitába Ján Hollý azzal a céllal, hogy saját latin verseivel is védelmezze a latin költészetet s bizonyítsa annak fölényét a szlovák verselőkkel szemben. Hollý mégsem azonosul Miskolczy álláspontjával. Annak ellenére, hogy a költészet szépségét, nyelvi vonzását, magasztosságát ő is csak a latin nyelven tudja elképzelni, nem hirdeti ennek kizárólagos voltát s nem utasítja el Fándlyék törekvéseit nemzeti nyelvű költészet megteremtéséért. Ebben az időben írt latin verseiben is már tudatosan hangsúlyozza a szlováksághoz való tartozását a cseh és a szlovák nyelv különbözőségét. Szlovák nemzeti tudatának első megnyilvánulásai szorosan összefonódtak Hollý hungarus patriotizmusával, amely vitáirátában úgy nyilvánult meg, hogy a latin nyelv létjogosultságát a költészetben nemcsak esztétikai-művészi szemszögből indokolta. Továbbélése, e nyelv fennmaradása biztosíthatja azt, hogy a Magyarországon élő különféle nemzetek költői közös hangon, közös nyelven szólaljanak meg. Két évvel e vita után maga Hollý is szlovákkul kezd írni s elsőként fordítja szlovákra Vergiliust.

Vyvíjalová korábbi munkáiban új és új fejezeteket tárt fel a magyar–szlovák irodalmi és művelődési kapcsolatokból. (Így pl. kiadta a pozsonyi evangélikus líceum tanárának, Jíří (Juraj) Palkovičnak Széchenyi Ferenchez írt leveleit, írt Palkovič és Kis János költő jénai egyetemen szövődött barátságáról, rámutatott költészetük azonos német forrásaira stb.). Hollý latin verseinek világa a magyar filológiai kutatást is érdekelheti. Vyvíjalová kimutatta, hogy Hollý költészetére mély hatással voltak Szerdahelyi György Alajos esztétikai munkái, amelyeknek hatását hiába keressük az egykorú magyar költészetben.

Mária Vyvíjalová könyvében Hollý latin és korai szlovák verseinek elemzésével és értékelésével két szlovák irodalomtörténésznek, Karol

Rosebaumnak és Stanislav Šmatláknak álláspontját vallja, akik szembeszállnak a sokszor még ma is hangoztatott véleménnyel Hollý költészetének barokkos jellegéről s hangsúlyozták „tisztá” klasszicizmusát. Itt csupán egyet hiányolunk, hogy figyelmen kívül maradtak Hollý e korai műveinek romantikus tartalmi vonásai. Mint e korban Kelet-Közép-európa egy költőjénél, Hollýnál sem lehetünk egyetlen „tisztá” stílusirányzat tanúi. A szerző azonkívül, hogy végigkísérte a fiatal Hollý küzdelmét a szlovák költői nyelv megteremtéséért, új álláspontot képvisel a költő szláv mitológia-világával kapcsolatban is. Még a legújabb Hollý-irodalom is elfogadta (Rosebaum, Šmatlák) azt a korábbi feltételezését, hogy a szláv mitológiai nevek, fogalmak nagyrészt Hollý fantáziájának köszönhetik létüket. Vyvíjalová ezzel szemben gondos filológiai és összehasonlító munkával felkutatta és bemutatja azokat az egykorú német, szláv, főleg cseh irodalmi forrásokat, amelyekből nemcsak Hollý, hanem mások is merítettek, kimutatva például az egymástól függetlenül akotó Šafárik és Hollý költészetének párhuzamos vonásait.

A kötetet az elemzett vita dokumentumainak, Hollý fiatalkori költeményeinek közlése s rendkívül gazdag jegyzetapparátus teszi teljessé.

Gyivicsán Anna

Pogačnik, Jože: *Parametri in paraleli* Ljubljana, 1978. Partizanska knjiga, 184.

Az Újvidéken élő szlovén irodalomtörténész az utóbbi öt esztendőben keletkezett tanulmányait (amelyek között külföldi lapban publikált értekezés, kongresszusi előadás stb. található) gyűjtötte kötetébe. A dolgozatok a XIX. század szlovén irodalmát ölelik föl, széles kitekintéssel a nyelvészet, valamint a művelődéstörténet, illetve a magyar (!), a többi délszláv, az olasz, a német és a francia irodalom felé. Ami Pogačnik módszerét illeti: abban is efféle változatosságra lelhetünk. Ugyanis tárgyátörténeti (tehát lényegében pozitivistá fogantatású) tanulmányt éppen úgy olvashatunk tőle, mint komparatistikait, amely a fenomenológiai ihletésű versértelmezéshez segíti szerzőjét; eszmetörténeti jellegű írásra éppen úgy vállalkozik, mint kritikátörténetre. Mégsem sorolhatjuk Pogačnikot az eklektikus módszerű irodalomtörténészek közé. Jól ismeri a divatos és a kevésbé divatos irodalomtudományi módszereket, W. Kaysernek, R. Ingardennak, R. Barthesnek és W. Müller-

Seidelnek egyként buzgó olvasója. Csakhogy Pogačnik szlovén nemzeti irodalomtörténetet ír, és számára valamennyi módszer arra szolgál, hogy a szlovén irodalmi valóságot, a XIX. századi szlovén irodalmi (és kulturális) szituációt a lehetőségekhez képest hűven rekonstruálja. A komparatistikai eljárások például arra valók számára, hogy a szlovén irodalmat vonzaskörében, tudatosan választott és nem-tudott rokonságában, azaz valódi kontextusában mutathassa be. A tárgy-történet nem a motívum- és a témavándorlás nemzeti irodalmi dokumentációját szolgálja, hanem az irodalom változásainak (fejlődésének) nyomon kísérését.

Szlovén-központú tehát Pogačnik könyve; de ez a szlovén-központúság tág szemléletű, széles horizontú, és azt sugallja, hogy a XIX. századi szlovén irodalom a kelet-közép-európai irodalmak egy fontos típusa, amelyben a nemzeti öntudatot a múltbéli dicsőséggel ébresztő művelődéstörténeti igyekezettől a nemzeti jellegű kései petrarkizmuson át a szenvedélyeket végletesen megszóllalható (de szigorúan nemzeti kötöttségű) romantikáig, onnan a népiességig, majd a naturalizmusig, a pozitivizmusig, mindazok a stílusok, irányok, áramlatok, bölcseszetek föllelhetők, mint például a magyarban. Pogačnik szlovén irodalmi szemlélete „nyitott”, hatások, párhuzamok, egyéni megoldások, hazai lelemények harmóniájának láttatja a szlovén művelődés fejlődését, amely például Kopitar tevékenységében egy tudományos diszciplína megalapozásánál volt jelen (ti. a szlavisztikáénál). Ez a nyitottság eredményezi, hogy Pogačnik Prešeren és Petőfi egy-egy búcsúversének (Prešeren: Slovo od mladosti, Petőfi: Itt benn vagyok a férfikor nyarában) nemcsak a prešereni elégia jellegét körvonalazza, hanem Petőfi e versének világirodalmi helyéről is sok érdekeset tud mondani. Ahogy a szlovén népiesség izgalmas egyéniségének, Fran Levstiknek (1831–1887) fő művéről, a Martin Krpanról (1858) írva, jól láttatja délszláv rokonságát, a folklorisztikus-romantikus próza, illetve a folklorisztikus-realisztikus próza vidékén. Ebben az összefüggésben kerül elő Arany János *Toldija*, mint a népi hős (és népi hősi ideál) egyik variánsa. A *Toldi* 1857-ben szerbül is megjelent, így a kör bezárul, és az azonos *funkciójú* művek egymás mellé kerülnek.

Pogačnik tanulmánykötetének magyar vonatkozásait emeltük ki; jóllehet nem ezek a magyar vonatkozások adják elsősorban a kötet értékét. Inkább a témák alapos kidolgozása, a „folyamatban látás” képessége, az egyes tanulmányok belső

összetartozása. Mindig az irodalmi gondolkodás folyamatát érzékelteti, akár műelemzésre vállalkozik, akár szorosabb értelemben vett irodalomtörténeti életmű rekonstrukciójára. Pogačnik tanulmánykötete (melynek néhány darabja németül, illetve magyarul is megjelent) a magyar irodalmi gondolkodásnak is tanulságokkal szolgálhat.

Fried István



Ovid. S. Crohmălniceanu: *Literatura română si expresionismul* București, 1978. Editura Minerva, 334.

Crohmălniceanu könyvének témája: az expresszionizmus a román irodalomban. Ennek tárgyalásában lényegében kettős célt követ. Egyrészt azt vizsgálja, hogy hogyan ítélték meg az expresszionizmust a korabeli és a valamivel későbbi irodalomtörténeti szintézisekben, másrészt viszont azt mutatja be, hogy milyen irodalmi csoportok és írók képviselték az expresszionizmust a román irodalomban.

Kiindulópontra az, hogy a kérdéses irodalomtörténeti szintézisekben (pl. Eugen Lovinescu vagy George Călinescu munkáiban) eléggé elhanyagolják az expresszionizmust, alig említik, nem tulajdonítanak nagyobb jelentőséget neki. Ezzel szemben az első világháború utáni években megjelent szépirodalmi lapok nagyon érdeklődtek az új áramlat iránt, és egyik – valamivel korábbi vagy későbbi – új irányzatnak sem volt olyan erős visszhangja, mint az expresszionizmusnak. A szerző gondos történeti vizsgálataival ezt az ellentétet akarja feloldani. Hivatkozik persze arra, hogy az utóbbi években több kutatót is ugyanez a cél vezette, akik ugyancsak abból indultak ki, hogy volt erőteljes román expresszionizmus, és hogy megéri eredeti kifejező formáit tüzetesen elemezni, sorsukat kutatni.

Először azt deríti ki, hogy az expresszionista eszmék a román irodalmi tudatba az első világháború utáni években kerültek be. Jelentős köztetőnek tekinti a romániai német irodalmi lapokat. Arról is tájékoztat, hogy az expresszionizmus először a képzőművészetben, majd a színházi világban terjedt el. És hogy innen vették át azok az írók, akik közvetlen közelből nem ismerték a német irodalmi expresszionizmust.

Megtudjuk továbbá azt is, hogy már korán sor került – elsősorban Lucian Blaga és Tudor Vianu közreműködésével – az expresszionista művészet

általános elveinek a magyarázatára. Különösen képpen a következő elveket domborították ki: az absztrakció iránti vonzalom, a mimézis elvetése, a belső, lelki erő hangsúlyozása, a külvilágból fel-fogott benyomások csökkentése, az objektív valóságra rákényszerítendő művészi akarat elismerése. Blaga elsődlegesen filozófiai és stilsztikai, Vianu esztétikai szempontú értékelése mellett Mihai Ralea szociológiai és lélektani, Ion Sîn-Georgiu pedig irodalomtörténeti szempontból is jellemezte az expresszionizmust.

A vele való elméleti foglalkozás persze nem jelenti azt, hangsúlyozza Crohmălniceanu, hogy a román expresszionizmus határozottan körülhatárolt és – főleg – programszerűen támogatott lett volna. Olyan képviselők, akik csak az expresszionizmust követték, nem voltak. Ereje azonban ennek ellenére mégis nagy lehet, nagyobb, mint több más akkori irányzatnak. De nem tartott sokáig, hamar elhalt. Hatóerejét Crohmălniceanu Blaga kultúrfilozófiai gondolatai alapján azzal magyarázza, hogy az expresszionizmus általában könnyen társult és asszimilálódott helyi hagyományokkal, nemzeti művelődéssel, népi lelkiülettel, ősiséggel.

Mindezeknek kifejtése után tér rá a szerző az expresszionizmus elmélyült irodalomtörténeti vizsgálatára. Több fejezetben azokat az írói csoportosulásokat és irodalmi lapokat tanulmányozza, amelyek kisebb-nagyobb mértékben kapcsolatba kerültek az expresszionizmussal. Előszörban a *Gîndirea* és a *Contimporanul* csoportját emeli ki. Az első inkább filozófiai, lélektani, történelmi ihletettségű. Idetartozó, expresszionista művek szerzője mindenekelőtt maga Blaga és jó néhány drámaíró. A másikat, a *Contimporanul* más tendenciák jellemzik. Képviselőinek (pl. Ion Vineának, Felix Adercának) művészeti fel-fogását nagymértékben az avantgarde mozgalmak, főleg a konstruktivizmus határozta meg.

Külön fejezetben beszél azokról az írókról, akik nem tartoztak a két csoportosuláshoz, és nem is az expresszionizmussal közeli kapcsolatba került színház volt a tevékenységi területük, hanem más csatornákon át ismerkedtek meg az expresszionista esztétikával. Részletesen beszél a sokáig szimbolista verseket író George Bacovia, valamint Tudor Arghezi és Ion Barbu expresszionizmusáról.

Következtetéseiben Crohmălniceanu az expresszionizmus jelentőségét méltatja. Azt emeli ki, hogy jelentős szerepet játszott a kozmikusnak, az eredetinek, az eksztatikusnak, a grotesznek a modern román irodalomban való elterjesztésében.

Crohmălniceanu elmélyült vizsgálatok eredményeit tartalmazó könyvét sokak számára hozzáférhetővé teszi bő német nyelvű összefoglalója.

Szabó Zoltán

Nyota Thun: *Krieg und Literatur. Studien zur sowjetischen Prosa von 1941 bis zur Gegenwart* Berlin, 1977. Akademie-Verlag, 299.

A háború ábrázolásának az utóbbi három évtized szovjet irodalmában rendkívül megnőtt a jelentősége. E korszak vizsgálatakor olyan irodalomtörténeti és elméleti szempontból is fontos tendenciákat figyelhetünk meg, melyek nagy szerepet játszanak nemcsak a háborús próza, de az egész szovjet irodalom fejlődésében. Az e témakörben, közelmúltban megjelent művek közül különösen jelentős Л. А. Плуткин: *Литература и война* és А. Г. Бочаров: *Человек и война* című könyve.

Nyota Thun érdeklődésének középpontjában is a háborús irodalom, azon belül is elsősorban a szovjet háborús próza áll. Itt bemutatandó könyvének négy tanulmányában nem törekszik e korszak irodalmi jelenségeinek egy bizonyos átfogó, elméleti szempontból történő rendszerezésére. Azt a folyamatot próbálja nyomon követni a szovjet próza fejlődésében, amely 1941-től napjainkig vezet, és olyan művek születésében jelentkezik, amelyek a megváltozott történelmi nézőpontból ábrázolják a háborút.

A négy tanulmány belső felépítését a szerző által is elfogadott, hagyományos, a szovjet háborús próza fejlődését három szakaszra bontó periodizáció határozza meg. A tanulmányok tagolásában a történetiség elvének szigorú betartása mellett speciális elméleti szempontok is érvényesülnek. Az irodalmi példákat, – melyek kiválasztása nem kizárólag tematikai szempontok szerint történt, hanem történeti és logikai összefüggéseik alapján is – a következő elméleti szempontok szerint vizsgálja a szerző: a hagyományhoz való viszony, dokumentum és fikció kapcsolata, a humanizmus problémája, történelem-filozófiai fordulópontok szerepe.

A tanulmányok nagyrészen a szovjet próza kérdéseihez kapcsolódnak. A szerző azonban az összehasonlító módszer segítségével elemzi más nemzeti irodalmak alkotásait is. Ez a szerkesztési mód viszont néha megzavarja az elméleti fejtegetések logikáját, s az egyébként világos, tiszta felépítésű tanulmányok belső rendszerét.

Míg az első és negyedik tanulmány csak egy-egy periódus irodalmi alkotásait vizsgálja, addig a második és harmadik egy hosszabb korszak művészeti változásait követi nyomon.

A hagyományhoz való viszony képezi az első tanulmány (Die Neuentdeckung Tolstois) elméleti alapját. A szerző Lev Tolsztoj művészetét, és elsősorban a *Háború és béke* című regényét állítja vizsgálódásainak középpontjába, mint olyan hagyományt, melyet különböző irodalmi korszakokban újból és újból felfedeznek, és amely egyre újabb esztétikai következtetések kiindulópontjává szolgál. A Nagy Honvédő Háború kezdetekor a *Háború és béke* ismét a viták középpontjába került. A szerző négy író (Szimonov, Solohov, Seghers, Hemingway) műveinek elemzésével akarja bemutatni azokat az általános vonásokat, amelyek megfigyelhetők a legtöbb jelentős író alkotásaiban, akik a XX. század közepén a háború és béke problémájával foglalkoznak. E négy alkotó viszonyát a *Háború és béke*hez olyan metodikai kulcsnak tekinti a szerző, ami segít felismerni a különböző nemzeti irodalmak analóg folyamatait a második világ-háborúban és utána. Ugyanakkor rámutat azokra a lényeges különbségekre is, amelyek elválasztják egymástól az elemzett műveket, azt bizonyítva, hogyan hat ugyanaz az irodalmi örökség különböző nemzeti irodalmakban más-más irányban egy meghatározott történelmi élmény hatására. Igen jól sikerült érzékeltetni a szerzőnek azokat az új vonásokat, amelyeket a *Háború és béke* tradíciójának felelevenítése, továbbvitele és kritikai túllépése jelentett a „modern” háborús irodalomban, ezért talán ez a kötet legértékesebb tanulmánya.

Az első tanulmány a háború és a háború utáni első évek, a negyedik pedig a jelen irodalmának néhány alkotását vizsgálja. A 70-es évek szocialista irodalmának is egyik központi problémája a háború. A tények és jelenségek újraértékelése, a megváltozott történelemszemlélet azonban más feladatokat állít a mai írók elé: új oldalról megvilágítani a múltat, s ezzel egyszersmind jelenévé változtatni. Különösen kiemeli a szerző az utóbbi évek irodalmi gyakorlatának azt a tendenciáját, hogy az írói szubjektum még oly jelentős történelmi események ábrázolásában is, mint a második világ-háború, direkt vagy indirekt módon jelen van a szövegben. Az alkotást ily módon erősebben formálja a személyes élmény, látásmód, az író világképe. Négy íróhoz hoz fel példának (Asztafjev, Granyin, Bondarev, Ch. Wolf), akik úgy vizsgálják a háborút, mint nemzetközi szem-

pontból fontos, jelenben is aktuális problémát. Műveikben jól tükröződik egyfajta történelmileg szükségszerű változási folyamat: ahogy növekszik a történelmi távolság, úgy differenciálódik az irodalomban azoknak a nehéz döntéshelyzeteknek és konfliktusoknak az ábrázolása, amelyekkel az egyes ember a háború valóságában szembekerült. Erre hívja fel a figyelmet a szerző, kiemelve az irodalom társadalmi hatását és humanizáló funkcióját a kiélezett nemzetközi osztályharc és a megújuló katonai konfliktusok idején. Néhány igen jó elemzéssel teszi meggyőzővé megállapításait, melyek közül kiemelkedő Bondarev *A part* című regényének elemzése.

A második és harmadik tanulmány két igen fontos elméleti kérdésből kiindulva vizsgálja a háborús prózát 1941-től egészen napjainkig. Ezeket a kiindulópontokat a szerző már a címben is megfogalmazza: *Dokumentation und Erzählkunst* valamint *Individuum und gesellschaftliche Welt*.

A dokumentum és fikció kapcsolata mindig is az irodalom egyik kulcsproblémáját jelentette. Különösen érvényes ez a háborús prózára, amelyben az írók új eszközöket és lehetőségeket keresnek azzal a céllal, hogy híuen adhassák vissza a történelmi folyamatokat, tükrözzék a kor szellemét, s a dokumentumtechnika felhasználásával kitágítsák a megszokott művészi teret – anélkül, hogy a kigondolt és az autentikus egymással konfliktusba kerülne. A szerző számos alkotó műveit hozza fel példának. Néhányat részletesen is elemez, melyek közül különösen jól sikerült Bogomolov 1944 *augusztusa* és Andersch *Winterspelt* című regényeinek összehasonlítása. Hangsúlyozza, hogy a dokumentum és fikció kapcsolatának elemzésekor a dokumentum felhasználásának módját, a kiválasztást és montázst kell elsősorban megvizsgálni. Megállapítja, hogy hibás az a nézet, mely szerint dokumentum és fikció szükségszerűen antagonisztikus fogalmak. Hiszen éppen újszerű kapcsolatuk feltárásával, s ennek megfelelő regénystruktúrák létrehozásával olyan művészi megoldásokhoz jutottak el a különböző nemzetiségű írók, melyek kiszélesítik a dokumentumtechnika lehetőségeit az elbeszélő irodalomban.

A harmadik tanulmányban azokat a jelenségeket vizsgálja a szerző, amelyek azzal a központi esztétikai problémával kapcsolatban jelentkeznek, amit az individuális és szociális viszonya, egymásra hatása jelent egy irodalmi alak megalkotásában. Ismét megpróbálkozik különböző nemzeti irodalmak alkotásainak összehasonlítás-

sával, és elsősorban az amerikai és japán háborúellenes könyvek bemutatásával bizonyítja, hogy a szovjet próza különleges jelenség a háborúról szóló, háború utáni irodalom fejlődésében. A szovjet szerzők műveiben véli felfedezni azokat a produktív művészeti törekvéseket, amelyeknek eredménye újfajta konfliktushelyzetek létrehozása, s ezzel újabb lehetőségek megteremtése a háborúban részt vevő ember társadalmi létének a szociális és személyes mozzanat bonyolult kapcsolatában való bemutatására. Így azonosítja a szerző a társadalom és individuum viszonyának problémáját az elemzett szovjet háborús művek alapján az egyes ember személyiségstudata kialakulásának és fejlődésének problémájával.

Nyota Thun tehát igen gazdag és szerteágazó anyagot fog egybe ebben a négy tanulmányban. Összefoglalja és értékeli a háborús prózával kapcsolatos vitákat, könyveket ismertet, utal az ezekkel kapcsolatos különböző irányú kritikai megjegyzésekre, összekapcsolva a szovjet és világ-irodalmat. A hatalmas anyag tagolásakor azonban nem mindig sikerül jól követhető és kifejező részegységeket összeállítani, s emiatt gyakran esetlegesnek tűnik az elemzett művek kiválasztása. Ugyanakkor rendkívül következetesen tárja fel elemzéseiben a nemzetileg sajátos és az egyetemes emberi, másfelől az individuális és közösségi kölcsönhatását és harmóniáját, különböző lehetőségeket keresve arra, hogyan írhatók le a bemutatott irodalmi folyamatok történeti és logikai összefüggéseikben. Így élesebben rajzolódik ki az az a vonások, amelyek meghatározzák a szovjet háborús próza helyét az egyetemes irodalomban.

Bagi Ibolya

Les critiques de notre temps et Anouilh (présentation par Bernard Beugnot) Paris, 1977, Garnier Frères, 206.

Bernard Beugnot, e kiváló kritika-gyűjtemény válogatója, előszavában a következőkben foglalja össze a szempontokat, melyek alapján a túlbujánzó Anouilh irodalomból válogatott: Első célkitűzése az volt, hogy hű panorámáját adja napjaink Anouilh-ról szóló kritikai irodalmának. Csak második helyen játszott szerepet az esztétikai ítéletmondás vagy az értelmezés eredetiségének követelménye. Harmadikként pedig – nagy mennyisége ellenére – kerülni igyekezett a pusztán deskriptív munkák tömkelegét.

A kötetből kiderül, hogy a forma és tartalom látszólagos ellentmondásából fakadó feszültség

feloldása több tanulmányíró nézete szerint központi problémája kell legyen az Anouilh irodalomnak. Formai szempontból nyilvánvaló az a drámaírói törekvés, hogy kerüljön mindent, ami naturális, realista; húzzuk azonban alá azt a tényt, hogy ez nem a valóságos, mély emberi problémák megkerülését jelenti, éppen ellenkezőleg: Anouilh problémafelvetése végletesen elmélyített, filozófiai, metafizikus, morális. A mesterségeshez, a csillogó látszatokhoz való vonzódását Pirandello közvetítésével a barokk színháztól örökölte, ahogyan azt Robert J. Nelson a *Léocadia* és a *Rendez-vous de Sentis* kapcsán részletesen be is mutatja. Nemcsak a látszat és valóság, tragikus és komikus formai együttélése alapvető ebben az életműben, hanem ezeknek az ellentétpároknak a kibékítése is a tartalmi-gondolati egység filozófiai szintjén. A konvencionális és metafizikus harmóniáját, összeegyeztethetőségét írta le S. John A szerelem két arca című cikkében. A kutatók több kísérletet tettek már a hatalmas drámai életmű osztályozására. A szerző szavaival „fekete” és „rózsaszín” darabokra osztható, de ez a csoportosításnak egy túlságosan kényelmes szempontja. Mert legyen egy Anouilh dráma „fekete” vagy „rózsaszín”, „csikorgó” vagy „kosztümös”, mindegyikben felfedezhetünk egy-két olyan vonást, mely állandóan visszatérő jellegzetessége Anouilh művészetének. Egyeséges látásmód jellemzi valamennyit, melynek speciálisan anouilh-i tulajdonságairól olvashatunk John Harvey: *Karakterek és karikatúrák*, W. M. Gajewski: *Fekete darabok és rózsaszínek*: tragédia és bohózat és John már említett tanulmányában. Beugnot az életmű koherenciájának bizonyítékát látja abban, hogy lehetetlen Anouilh témáit egymástól elválasztva tanulmányozni. Ha az idők folyamán állt is be változás ebben a művészetben, az nem az alkotóelemek kicserélődéséből adódik, csak az elemek egymáshoz viszonyított arányának megváltozásából, az elemek egymás közötti kapcsolatának módosulásából. Nincs jelentősége annak, hogy a konfliktus az egyik darabban inkább politikai színezetű, a másokban vallási, a harmadikban szerelmi és így tovább; a végén mindig ott a magány, az elszakadás. Stereotip alakjai csak eszközök a morálisnak vagy filozófiaiának nevezhető látásmód szolgálatában. Egyesek az egzisztencialista filozófia gondolatkörét vélik itt felfedezni, mint André Espiau de La Maëstre, aki a Becketről szóló cikkében fejti ki ezzel kapcsolatos nézeteit. Mások a vallásos gondolkodással rokonítják (Borgal: *Rezignált bölcsesség*).

Az eltérő értelmezések tárgya azonban a kötet tanulmányai alapján egy egységesnek mondható, egységében kidolgozott, darabról darabra, permanensen megmutatkozó világnézet: Anouilh-é. És ez egyben a válogató állásfoglalása is. Beugnot a könyv tanúsága szerint azoknak az irodalmároknak ad igazat, akik Anouilh-ban nem a felszínes boulevard író, hanem egy szubjektív ideológiát kimunkáló, virtuóz drámai szerzőt látnak.

Nézetünk szerint az Anouilh irodalom régen nélkülözte ezt a széles körű kritika panorámát, amely ugyan alapvetően elkötelezi magát – számunkra igen rokonszenvesen – egy lehetséges, átgondolt állásfoglalásnak, ezen belül azonban a legkülönbözőbb témák, megközelítési módok, irányzatok kapnak hangot, hiszen több, mint negyven szerzőtől közöl cikket. A kötet, formai szempontból is komoly erényeket tud felmutatni az eddig megjelent számtalan, Anouilh művészetét taglaló munkával szemben; ugyanis minden eddiginél részletesebb bibliográfiát közöl, nemcsak a könyvalakban megjelent művekből, hanem bő válogatást ad a folyóiratokban napvilágot látott cikkekből is. Anouilh életművére vonatkozóan is fontos adatok gyűjteményét kapjuk. Nemcsak a drámákat adja meg keletkezési sorrendben (ide értve a ki nem adott műveket is!), hanem a legfontosabb fordításokat is felsorolja, melyeket Anouilh rendezői munkásságának állomásai és a publicisztikai írások, interjúk követnek. Végül balettek, filmforgatókönyvek és egyéb művek teszik teljessé a bibliográfiát.

Ez a sokszínűségében gondolatébresztő válogatás igen jó szolgálatot tehet az Anouilh kutatóknak, de érdekes olvasmányként lapozgathatja bárki, akit a XX. századi irodalom és gondolkodás problémái foglalkoztatnak.

Lukovszki Judit

Jean-Paul Bier: Hermann Broch et „la Mort de Virgil” Paris, 1974. Librairie Larousse, 224.

E terjedelmében mértéktartó, anyagában és kitekintésében azonban átfogó monográfia két szempontból érdemel figyelmet. Az egyik Broch regényének, a *Vergilius halálának* szintetizáló feldolgozómódja, azaz a tanulmány módszere. A másik szempont pedig az, hogy – értékes előmunkálatoktól eltekintve – e mű az első átfogó vállalkozás, ami a témául szolgáló regény kapcsán

(de azon túl is) Hermann Broch életművének egészét akarja ismertté tenni francia nyelvterületen.

Félreismerhetetlen, hogy Bier e műve is a *műelemzés* világszerte tapasztalt hatvanas évekbeli felvirágzása után, annak eredményeivel gazdagabban, íródott. Megjelennek azonban itt a későbbi, elsősorban ideológiakritikus szempontok is. S ha még említjük, hogy a tanulmányon „az elemzés előtti korszak” nem egy irodalomvizsgáló iskolája is nyomot hagyott, látható, hogy az említett szintézisre törekvés nemcsak a komplex táma, nem is csak a francia nyelvterületen való megismertetés vágya, hanem e termékenynek mondható tudománytörténeti szituáció következménye is.

Részletes életrajz, majd a fiatal Broch mindenekelőtt esztétikai gondolkodásának elemző ismertetése indítják Bier monográfiáját. Innen eredezteti a brochi attitűd szemében alapvető sajátosságát: Broch a „malaise esthétique” teoretikusa itt, a bécsi impresszionizmus esztéticizmusának kritikusa, meghaladója. E minőségéből egyenes szál vezet a *Vergilius*-regény anti-esztétá költő alakjához, aki művét élete végén már tűzből szeretné látni. Bier jól látja mind a korai etikum felé való orientálódást (az esztétizálás helyett), mind a művészet megismerő funkciójának ezzel kapcsolatos előtérbe lépését, mind pedig azt, hogy Brochnak már ez a kiindulópontja is fölveti a művészet (s ezzel egyrészt a *Vergilius*-regény konkrét összefüggésében az *Aeneis*, másrészt pedig saját életműve szempontjából a *hagyományos* regény) létjogosultságának kérdését.

A regény elemzésében (ezt megelőzően Broch többi regényét is röviden ismerteti a szerző) számos szempontját Bier két nagy csoportra osztja. Ezek a modern felfogású szintézisben is jól mutatják az elsősorban *tartalmi-tematikai*, ill. a *formai, technikai* motívumok itt is megőrződött kettősségét.

A monográfia kiemelkedő részei Biernek azok a kisportréi, melyek a *Vergilius halála* „gyökeire”, forrásaira kérdeznék rá, nem annyira a tényleges hatástörténet, mint inkább a közös szellemi korproblémák szempontjából (bár a hatástörténet tényeit sem mellőzik). Mindenesetre világosan látható, hogy e hatások, érintkezések (Bier Th. Mannról, Nietzsche-ről, a Jugendstilről, R. Beer-Hoffmannról, a Bécsi Körről és Wittgensteinről tesz említést) egymástól nemcsak látszólag, de ténylegesen távol álló, nem egy esetben (Bécsi Kör) egyenesen ellentétes

törekvések között is fölléphetnek, ami a közös kor-problematikát, a nagy kérdések közös nevezőre hozó hasonlóságát mutatják.

Hogy a monográfia a megközelítések skáláját tekintve is teljes legyen, két szociológiai, hatástörténeti fejezet zárja. Az első „A »Vergilius halála« és az olvasó» a regény kritikai fogadtatását, az értékelések egymásutánját mutatja be. Érdekesebb számunkra a második („A »Vergilius halála« és a francia olvasó»), mivel az egyik kultúrából a másikba való átlépés processzusa itt nem egy magyar, hanem egy a monarchia utolsó korszakában eszmélő, német nyelven író, emigrációba kényszerült osztrák író francia nyelvű fogadtatásán tanulmányozható. Jellemzi a kultúrák közötti kommunikáció valós nehézségeit, hogy például Broch az ötvenes években váltott ki valamelyes visszhangot akkor már franciára fordított regényével, mert akkor ezt „egzisztencialista” műnek értelmezték (miközben például csak a Bier monográfiájában érintett források is más tájolást írnának elő), majd az egzisztencializmus iránti érdeklődés alábbhagyásával a *Vergilius halála* is veszített vonzerejéből. Egyike most francia nyelvterületen Broch azoknak a nagy alkotóknak, akiket gyakran idéznek, anélkül azonban, hogy „megkockáztatnák, hogy el is olvassák” őket. S ez még csak tetéződik a mű nyelvi-fordításbeli nehézségeivel, melyeknek ismertetése Bier monográfiájának záró mozzanata.

Kiss Endre

Materialien zu Hermann Broch's »Der Tod des Vergil«. Herausgegeben von Paul Michael Lützeler 1976. Frankfurt am Main, Suhrkamp Taschenbuch, 365.

A Broch-irodalom eme darabjának ismertetésekor elsősorban maga a kiadvány figyelemre méltó. A *Vergilius halálával* foglalkozó *Materialien-Band* olyan vállalkozás, amelynek tudományos, irodalmi és népszerűsítő haszna elgondolkodtató. Nem teljességre törekvő tanulmánygyűjtemény, még a Broch-regény, a *Vergilius halála* esetében sem az. Olyan, a regénnyel kapcsolatos szövegkiadvány, mely egy helyen egyesít írói vázlatokat, fogalmazványokat és a műről szóló aktuális tanulmányok közül néhányat. Eltekintve attól, hogy minden írás ugyanarról a nagy regényvállalkozásról szól, még csak nem is nevezhető szorosabb értelemben „tematikuss”-nak. Hű címéhez: *anyagokat* gyűjt

egybe, közvetít, értéket jelent tudósnak, kritikusnak, olvasónak, német nyelvterületen és azon kívül. A modern szemléletű irodalom- és kultúraterjesztésnek egy kötetben belül több szinten, többretegűen s a jelek szerint nagy hatásokkal közvetítő lehetősége egy ilyen kötet.

Terjedelmileg megközelítően első felét a *Vergilius*-regény változatai teszik ki, ezek között olyanok is, melyek most kerülnek először olvasó elé. A változatok hű képei a regény szinte heroikus kalandos keletkezéstörténetének. Az első változat (*Die Heimkehr des Vergil*) után a második és a harmadik következik a kötetben (*Erzählung vom Tode*), melyek első ízben jelennek itt meg. A harmadik volt egyébként az, amit Broch kézzel írt Bad Aussee-i Gestapo-fogságában. A negyedik változat (*Die Heimfahrt des Vergil*) már az amerikai emigrációban született, ebből s az ötödikből (ez lett a végleges) is közöl részletet a kötet.

A *Materialien-Band* második része részletes kivonatokat tartalmaz Brochnak a *Vergilius halála* írása közben folytatott levelezéséből; természetesen olyan részletek kerültek ide, melyek a regényírás elméleti, esztétikai és személyes vetületeivel foglalkoznak, a regény megjelenése utáni, a fogadtatással, hatással foglalkozó levelekig.

Az utolsó harmadban találjuk a regényről írt tanulmányokat. A szinte szövegkiadászához tartozó Lützeler írással kezdenék ezek ismertetését („Nachweis der Vergil-Zitate aus *Der Tod des Vergil*”), ahol a regénybe beleszórt Vergilius-idézetek kétnyelvű (latin és német) összegezése található. A regény, döntően a jelennek szóló rétegen túl rendkívül sikeresen aktualizálja az antik (görög és római) világképek szemléleti és nyelvi oldalait. Lützeler említett tanulmánya félig-meddig a magyarázatot is megadja ennek regénytechnikai okára: mind az öt változatban sikerül kimutatnia, milyen nagy mennyiséget vette át Broch az *Aeneis*, az *Eklogák* és a *Georgica* sorainak. A szó szerinti átvételek sorát enyhén módosított, feldolgozott változatok teszik teljessé. Jean-Paul Bier („Rilke und Broch: Parallelen zwischen den Duineser Elegien und den Elegien im *Tod des Vergil*”) a regény és a *Duinoi elégikák* kapcsolatát tárja fel nagy gondnal. Számba veszi a Broch-életmű Rilke-utalásait, majd a két mű célkitűzésében levő közörsre kérdez rá. Tanulmánya azért is jelentős, mert néhány elszórtnak látszó utaláson kívül eddig az Osztrák–Magyar Monarchia e két nagy alkotója közötti párhuzam egyáltalán nem volt kimutatható. A regény különböző szintjein egyszerre kívánja megfogni

Götz Wienold tanulmánya is a mű struktúraalkotó törvényszerűségeit („Die Organisation eines Romans: *Der Tod des Vergil*). Legitim és gyümölcsöző Walter Hinderer témaválasztása is (Die Personen in *Der Tod des Vergil*); a regény szereplőit jellemzi, ami éppen e mű esetében azért igen nehéz vállalkozás, mert a szereplők a haldokló költő álmaiban, vízióiban tűnnek fel és úsznak tovább, alakjaik körvonalai csak a mű egészében válnak plasztikussá, szimbólumértékűekké.

Kiss Endre

Trevor Eaton ed.: *Essays in Literary Semantics*
Contributors: A. P. Foulkes–Trevor Eaton–
Roger Fowler–Paul Werth–Lubormír Doležal–
David H. Hirsch Heidelberg, 1978. Julius Groos
Verlag, 120.

Hat tanulmányt közöl a kötet, amelyek először a *Journal of Literary Semantics* hasábjain jelentek meg. A szerkesztő, Eaton most kötetbe gyűjtötte őket, és különösebb kommentár nélkül

újra közölte. Igen tanulságos a kötet, jól jelzi, milyen irányban kísérlik meg a kutatók egy irodalmi szemantika kiépítését. Az érvényesség és a vonatkozás kategóriáit összekapcsolják, a modalitás és a stílus fogalmait központi jellegűnek tartják, megkísérik a mélystruktúra nyelvészeti fogalmának irodalmivá szélesítését, és a beszédaktus-elméletnek is van az írott szövegre vonatkozó továbbfejlesztése. Igen érdekes a kettős kép nyelvészeti vizsgálatát adó tanulmány. Általában fogalomtisztázó (nem egyszer terminológiai jellegű) és a korábbi kutatásokat bemutató dolgozatok szerepelnek. Az angol irodalomszemantika az egyik legjobban ismert ágazata ma a szemantikai kutatások fejlesztésének. E kis kötetből jól látszik az irányzat sokoldalúsága, a felvetett kérdések olykor kísérleti jellegű megoldása, mindazáltal az is, hogy lényeges témák megközelítésére van mód e módszer segítségével. Ez az irodalomszemantika létező, használható módszer, és fontos tanulságokat ad mind a szövegnyelvészet mind az irodalomtudomány számára.

Voigt Vilmos

TARTALOM

AZ ÁZSIAI NÉPEK IRODALMAI

Bevezető (<i>Galla Endre–Kara György</i>)	1
<i>Csingiz Ajtmatov</i> : Haladó irányzatok Ázsia és Afrika nemzeti irodalmaiban (<i>Fordította: Galla Endre</i>)	7

TÁVOL-KELETI IRODALMAK

JAPÁN IRODALMA

<i>Isikava Takuboku</i> : Korunk kiúttalanságának jelen helyzete – vizsgálatok az államhatalomról, a tiszta naturalizmus végéről és a holnapról (<i>Fordította: Jamadzsi Maszanori</i>) . . .	15
<i>Jamadzsi Maszanori</i> : Isikava Takuboku (1886–1912) költő, író	22
<i>Akutagava Rjunoszuke</i> : Irodalmi, nagyon is irodalmi (<i>Fordította: Varrók Ilona</i>)	23
<i>Jamadzsi Maszanori</i> : Akutagava Rjunoszuke (1892–1927) író . .	38
<i>Kurahara Korehito</i> : Út a proletár realizmushoz (<i>Fordította: Jamadzsi Maszanori</i>)	39
<i>Jamadzsi Maszanori</i> : Kurahara Korehito (1902–).	44
<i>Kavakami Tecutaró</i> : Feljegyzések a kritika modernségéről (<i>Fordította: Janó István</i>)	46
<i>Jamadzsi Maszanori</i> : Kavakami Tecutaró (1902–)	55
<i>Jamadzsi Maszanori</i> : A modern japán irodalom és az irodalmi irányzatok	56

KÍNAI IRODALOM

<i>Galla Endre</i> : A modern kínai irodalmról	73
<i>Hu Si</i> : A kínai reneszánsz (<i>Fordította: Sarkadi Borbála</i>)	76
<i>Lu Hszün</i> : Irodalom a forradalom időszakában (<i>Fordította: Galla Endre.</i>)	89
<i>Lu Hszün</i> : Legyen vége már a régi nótának (<i>Fordította: Galla Endre</i>)	94
<i>Lu Hszün</i> : Hogyan kezdtem elbeszéléseket írni (<i>Fordította: Galla Endre.</i>)	99
<i>Csu Csiu-paj</i> : A proletár tömegirodalom aktuális kérdései (<i>Fordította: Galla Endre</i>)	102

KOREAI IRODALOM

<i>Peter Hyun: A modern koreai költészetről (Fordította: Kara György)</i>	111
<i>P. H. Lee. A század első felének koreai költészetéről (Fordította: Mártonfi Ferenc)</i>	113

VIETNÁMI IRODALMA

<i>Galla Endre: A legújabb vietnámi irodalomról.</i>	119
<i>Nguyen Khac Vien: Egy modern irodalom kezdetei (Fordította: Kara György).</i>	123

MONGOL IRODALOM

<i>Szonombaldzsirin Bujannemeh: A régi irodalom kifejezőmódjáról (Fordította: Kara György)</i>	135
--	-----

KÖZEL- ÉS KÖZÉP-KELET IRODALMA

INDIAI IRODALMAK

<i>Raghuvir Szahaj: Irodalom (Fordította: Gáthy Vera)</i>	139
<i>Upendranáth Ask: A hindí novelláról (Fordította és magyarázza: Debreczeni Árpád)</i>	153
<i>V. V. Sz. Ajjar: A tamil Rámájána (Fordította: Endrődi Ágnes).</i> . .	161

IRÁN IRODALMA

<i>Apor Éva: Hagyomány és új – a modern perzsa irodalomról</i> . . .	171
<i>Mohammad Ali Dzsamálzáde: Előszó az „Egyszer volt, hol nem volt”hoz (Fordította: Oldal Katalin)</i>	177
<i>Mohannad Taki Bahár: A perzsa prózáról (Fordította: Apor Éva)</i>	185
<i>Szamad Behrangí: A gyermekirodalomról (Fordította: Apor Éva)</i>	195

TÖRÖK NÉPEK IRODALMA

<i>M. F. Ahundov: Vers és próza (Fordította: Kenessey Mária)</i> . . .	201
<i>Fuad Köprükü: Az első versek, az első versmondók (Fordította: Haszán Bidzsári és Kakuk Zsuzsa)</i>	204
<i>Kemal Karpát: A társadalmi tematika korunk török irodalmában (Fordította és magyarázza: Kelemen András)</i>	210
<i>Ekber Babaef: Názim Hikmet Ars Poetikája (Fordította: Tasnádi Edit)</i>	223
<i>Muhtar Auezov: A kirgizek népi hőskölteménye, a „Manasz” (Fordította: Szabó Rezső)</i>	236
<i>Peder Huzangaj: Kortársak, rokonlelkek (Fordította: Zahemszky László)</i>	246

A KAUKÁZUS IRODALMÁBÓL

<i>Gevork Emin: Töprengések a költészet útján (Fordította: Szalmási Pál)</i>	253
--	-----

AZ ARAB NÉPEK IRODALMA

<i>Dzsabrá Ibráhim Dzsabrá: A modern arab irodalom és a Nyugat (Fordította: Dévényi Kinga)</i>	281
--	-----

KRÓNIKA

<i>Apor Éva: Keleti irodalmak az Akadémiai Könyvtár Keleti Gyűjteményében</i>	293
---	-----

KÖNYVEK

<i>Henri Maspero: Az ókori Kína (Szabó Viktória)</i>	296
<i>Leonyid Vasziljev: Kultuszok, vallások és hagyományok Kínában (Martoni Tamás)</i>	296
<i>Keletkutatás 1976/77. (Horvát Iván)</i>	297
<i>A tamil irodalom kistükre. Vél., bev., ism. Major István. Ford. Major István és Tótfalusi István (Horvát Iván)</i>	297
<i>Helga Schüppert: Kirchenkritik in der lateinischen Lyrik des 12. und 13. Jhdts. (Borókai Iván)</i>	298
<i>J. C. Trewin: Going to Shakespeare (Borsos Zsuzsanna)</i>	299
<i>Études sur la presse au XVIII^e siècle. Centre d'études du XVIII^e siècle de l'Université de Lyon (Hopp Lajos)</i>	300
<i>Mária Vyvjalová: Mladý Ján Holý (Gyivicsán Anna)</i>	300
<i>Jože Pogačnik: Parametri in paraleli (Fried István)</i>	301
<i>Ovid S. Crohmalniceanu: Literatura română și expresionismul (Szabó Zoltán)</i>	302
<i>Nyota Thun: Krieg und Literatur. Studien zur sowjetischen Prosa von 1941 bis zur Gegenwart (Bagi Ibolya)</i>	303
<i>Les critiques de notre temps et Anouilh. Présentation par Bernard Beugnot (Lukovszki Judit)</i>	305
<i>Jean-Paul Bier: Herman Broch et "La mort de Virgil" (Kiss Endre)</i>	306
<i>Materialien zu Hermann Broch's "Der Tod des Vergil" Hrsg. von Paul Michael Lützel (Kiss Endre)</i>	307
<i>Trevor Eaton ed.: Essays in Literary Semantics Contributors: A. P. Foulkes—Trevor Eaton—Roger Fowler—Paul Werth—Lubomir Dolezel—David H. Hirsch (Voigt Vilmos)</i>	308

SOMMAIRE

LITTÉRATURES DES PEUPLES ASIATIQUES

Introduction (<i>Endre Galla – György Kara</i>)	1
<i>Tchinguis Aitmatov</i> : Tendances progressistes dans les litté- ratures nationales d'Asie et d'Afrique (trad. par <i>Endre</i> <i>Galla</i>)	7

LITTÉRATURE D'EXTRÊME-ORIENT

LITTÉRATURE DU JAPON

<i>Isikawa Takuboku</i> : Situation actuelle du désarroi de notre époque – étude du pouvoir d'Etat, de la fin du naturalisme pur et de l'avenir (trad. par <i>Yamaji Masanori</i>)	15
<i>Yamaji Masanori</i> : <i>Isikawa Takuboku</i> (1886–1912) poète et écrivain	22
<i>Akutagawa Ryunosuke</i> : Littéraire, trop littéraire (trad. par <i>Ilona Varrók</i>)	23
<i>Yamaji Masanori</i> : <i>Akutagawa Ryunosuke</i> (1892–1927) écri- vain	30
<i>Kurahara Korehito</i> : La voie vers le réalisme prolétarien (trad. par <i>Yamaji Masanori</i>)	39
<i>Yamaji Masanori</i> : <i>Kurahara Korehito</i> (1902–)	44
<i>Kawakami Tetsutaro</i> : Notes sur la critique moderne (trad. par <i>István Janó</i>)	46
<i>Yamaji Masanori</i> : <i>Kawakami Tecutaro</i> (1902–)	55
<i>Yamaji Masanori</i> : La littérature japonaise moderne et les tend- ances littéraires	56

LITTÉRATURE CHINOISE

<i>Endre Galla</i> : Sur la littérature chinoise nouvelle	73
<i>Hu Shi</i> : La renaissance chinoise (trad. par (<i>Borbála Sarkadi</i>)	76
<i>Lu Xun</i> : Littérature à l'époque de la révolution (trad. par <i>Endre Galla</i>)	88
<i>Lu Xun</i> : Finissez-en avec la vieille rengaine (trad. par <i>Endre</i> <i>Galla</i>)	93
<i>Lu Xun</i> : Comment je me suis mis à écrire des récits (trad. par <i>Endre Galla</i>)	98
<i>Qu Qiubai</i> : Problèmes actuels de la littérature de masse pro- létarienne (trad. par <i>Endre Galla</i>)	101

LITTÉRATURE DE CORÉE

- P. Huyn*: Sur la littérature moderne de Corée (trad. par *György Kara*) 111
P. H. Lee: Sur la poésie coréenne de la première moitié du XX^{ème} siècle (trad. par *Ferenc Mártonfi*) 113

LITTÉRATURE DU VIETNAM

- Endre Galla*: Sur la nouvelle littérature vietnamienne 123
Nguyen Khac Vien: Les débuts d'une littérature moderne (trad. par *György Kara*) 119

LITTÉRATURE MONGOLE

- Sonombaldjirin Bouyannemeh*: Sur le style de la littérature ancienne (trad. par *György Kara*) 135

LITTÉRATURES DU PROCHE ET DU MOYEN ORIENT LITTÉRATURES DE L'INDE

- Raghuvir Sahai*: Littérature (trad. par *Vera Gáthy*) 139
Upendranáth Achk: Sur la nouvelle hindi (trad. et commenté par *Árpád Debreczeni*) 153
V. V. S. Aiyar: Le Ramayana tamul (trad. par *Ágnes Endrődi*) . . 166

LITTÉRATURE DE L'IRAN

- Éva Apor*: Tradition et innovation — sur la littérature persane moderne 171
Mohammad Ali Djamalzadé: Préface à "Il était une fois" (trad. par *Katalin Oldal*) 177
Mohammad Taki Bahar: Sur la prose persane (trad. par *Éva Apor*) 195
Samad Behrangi: Sur la littérature enfantine (trad. par *Éva Apor*) 195

LITTÉRATURE DES PEUPLES TURCS

- M. F. Ahundov*: Vers et prose (trad. par *Mária Kenessey*) 201
Fouad Köprülü: Les premiers poèmes, les premiers récitateurs (trad. par *Hassan Bidjari* et *Zsuzsa Kakuk*) 204
Kemal Karpat: La thématique sociale dans la littérature turque de notre époque (trad. et commenté par *András Kelemen*) 210
Ekber Babayev: L'art poétique de *Nazim Hikmet* (trad. par *Edit Tasnádi*) 223
Mouhtar Auesov: "Manas", poème héroïque populaire des Kirghiz (trad. par *Rezső Szabó*) 236
Peder Houzangai: Contemporains, âmes soeurs (trad. par *László Zahemszky*)

DE LA LITTÉRATURE DU CAUCASE

- Gevork Emine*: Méditations sur la voie de la poésie (trad. par
Pál Szalmási) 253

LITTÉRATURE DES PEUPLES ARABES

- Djabrá Ibrahím Djabrá*: La littérature arabe moderne et l'Occi-
dent (trad. par *Kinga Dévényi*) 281

CHRONIQUE

- Éva Apor*: Littératures orientales dans la Collection Orientale de
la Bibliothèque de l'Académie 293

LIVRES

•

ЛИТЕРАТУРА НАРОДОВ АЗИИ

Вступление (Эндре Галла—Дьердь Кара)	1
Чингиз Айтматов: Прогрессивные направления в национальных литературах Азии и Африки (<i>Перевод: Эндре Галла</i>)	7

ЛИТЕРАТУРА НАРОДОВ ДАЛЬНЕГО ВОСТОКА

ЯПОНСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

<i>Исикава Такубоку</i> : Современное состояние безвыходности нашей эпохи — исследования о государственной власти, о конце чистого натурализма и о завтрашнем дне (<i>Перевод: Ямадзи Масанори</i>)	15
<i>Ямадзи Масанори</i> : Поэт и писатель Исикава Такубоку (1886—1912)	22
<i>Акутагава Рыноскэ</i> : Литературный, очень даже литературный (<i>Перевод: Илона Варрок</i>)	23
<i>Ямадзи Масанори</i> : Писатель Акутагава Рыноскэ (1892—1927)	38
<i>Курахара Корехито</i> : Путь к пролетарскому реализму (<i>Перевод: Ямадзи Масанори</i>)	39
<i>Ямадзи Масанори</i> : Курахара Корехито (1902—)	44
<i>Каваками Тецутаро</i> : Заметки о современности критики (<i>Перевод: Иштван Яно</i>)	46
<i>Ямадзи Масанори</i> : Каваками Тецутаро (1902—)	55
<i>Ямадзу Масанори</i> : Современная японская литература и интератури направления	56

КИТАЙСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

<i>Эндре Галла</i> : О современной китайской литературе	73
<i>Ху Ши</i> : Китайское Возрождение (<i>Перевод: Борбала Шаркади</i>)	76
<i>Лю Сюнь</i> : Литература в период революции (<i>Перевод: Эндре Галла</i>)	88
<i>Лю Сюнь</i> : Пора, наконец, закончить старую песню! (<i>Перевод: Эндре Галла</i>)	93
<i>Лю Сюнь</i> : Как я начал писать рассказы (<i>Перевод: Эндре Галла</i>)	98
<i>Цюй Цю-бай</i> : Актуальные вопросы пролетарской массовой литературы (<i>Перевод: Эндре Галла</i>)	101

КОРЕЙСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

- П. Хюн*: Современная корейская (Перевод: Дьердь Кара) 111
П. Ли: О корейской поэзии первой половины 14 века
(Перевод: Ференц Мартонфи) 113

ВЬЕТНАМСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

- Эндре Галла*: Вьетнамская литература последних лет 113
Нгуен Хак Вьен: Начало одной современной литературы
(Перевод: Дьердь Кара) 123

МОНГОЛЬСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

- Сономбалджирин Буяннэмэх*: Художественные приемы
древней литературы (Перевод: Дьердь Кара) 135

ЛИТЕРАТУРА БЛИЖНЕГО И СРЕДНЕГО ВОСТОКА ЛИТЕРАТУРЫ ИНДИИ

- Рагхувир Сахай*: Литература (Перевод: Вера Гати) 139
Упендранат Ашк: О невелле в литературе хинди (Пере-
вод и комментарии: Арпад Дебрецени) 153
В. В. С. Аджар: Тамильская „Рамаяна” (Перевод: Агнеш
Эндреди) 166

ЛИТЕРАТУРА ИРАНА

- Ева Апор*: Традиция и новаторство. — О современной пер-
сидской литературе 171
Mohammad Ali Djamalzé: Préface à “Il était une fois” (trad.
par Katalin Oldal) 177
Мохаммед Таки Бехар: О персидской прозе (Перевод: Ева
Апор) 185

ЛИТЕРАТУРА ТЮРСКИХ НАРОДОВ

- М. Ф. Ахундов*: Поэзия и проза (Перевод: Мария Кенеш-
шеи) 201
Фуат Кепрюлю: Первые стихи, первые сказители (Перевод:
Хасан Биджари и Жужа Какук) 204
Кемаль Карнат: Общественная тематика в турецкой лите-
ратуре нашей эпохи (Перевод и комментарии:
Андреш Келемен) 210
Экбер Бабаев: Ars poetica Назыма Хикмета (Перевод: Эдит
Ташнади) 223
Мухтар Ауэзов: Киргизский народный героический эпос
„Манас” (Перевод: Реже Сабо) 236
Петр Хузангай: Современники, родственные души (Пере-
вод: Ласло Захемски) 246

ИЗ ЛИТЕРАТУР НАРОДОВ КAVKAZA

- Геворк Эмин: Раздумья на пути поэзии (Перевод: Пал Сал-
маши)* 253

ЛИТЕРАТУРА АРАБСКИХ НАРОДОВ

- Джабра Ибрагим Джабра: Современная арабская литера-
тура и Запад (Перевод: Кинга Девени)* 287

ХРОНИКА

- Ева Апор: Книги по восточной литературе в собрании биб-
лиотеки ВАН.* 293

КНИГИ

A kiadásért felel az Akadémiai Kiadó igazgatója

Műszaki szerkesztő: Sándor István

A kézirat nyomdába érkezett: 1979. II. 22. – Terjedelem: 28 (A/5) ív
79.6868 Akadémiai Nyomda, Budapest – Felelős vezető: Bernát György

Terjeszti a Magyar Posta

Előfizethető a hírlapkézbesítő postahivataloknál és a Posta Központi Hírlap Irodánál (PKHI 1900 Budapest V., József nádor tér 1.) közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással a PKHI 215-96162 pénzforgalmi jelzőszámra. Előfizetés bejelenthető az Akadémiai Kiadónál (1363 Budapest V., Alkotmány utca 21. Telefon: 111-010).

Példányonként beszerezhető: az Akadémiai Könyvesboltban (1368 Budapest V., Váci utca 22. Telefon: 185-881), a PKHI Hírlapboltjában (1055 Budapest V., Bajcsy-Zsilinszky út 76. Telefon: 116-269) és minden nagyobb árusítóhelyen.

Előfizetési díj egy évre: 72 Ft

1 szám ára: 18 Ft

Index szám: 25.380

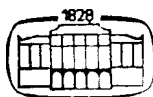
Külföldön terjeszti a KULTURA Külkereskedelmi Vállalat,
H-1389 Budapest, Pf. 149.

300 303

Ára: 36 Ft

Előfizetés egy évre: 72 Ft

INDEX: 25 380
ISSN 0017-999X



AKADÉMIAI KIADÓ, BUDAPEST

307.204

helikon

VILÁGIRODALMI FIGYELŐ

A tartalomból:

A Fédération Internationale des Langues et Littératures
Modernes XIV. kongresszusa
Aix-en-Provence, 1978 aug. 28—szept. 2.

✱

Tanulmányok

✱

Szemle

✱

Műelemzés

✱

Könyvek

1979 | 3

HELIKON

VILÁGIRODALMI FIGYELŐ

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
IRODALOMTUDOMÁNYI INTÉZETÉNEK
FOLYÓIRATA

Szerkesztő bizottság

BODNÁR GYÖRGY
BONYHAI GÁBOR
T. ERDÉLYI ILONA
HOPP LAJOS
KÖPECZI BÉLA
H. LUKÁCS BORBÁLA
MIKLÓS PÁL
SZIKLAY LÁSZLÓ
VAJDA GYÖRGY MIHÁLY
VARGA LÁSZLÓ

Főszerkesztő

KÖPECZI BÉLA

Felelős szerkesztő

HOPP LAJOS

Szerkesztő

T. ERDÉLYI ILONA

Szerkesztőség

1118 Budapest XI., Ménési út 11–13.
Tel.: 665-934 és 664-819

Szerkesztőségi órák: szerdán 10–12
óra között

Titkár: Sz. ZEHÉRY ÉVA

Belső munkatársak: GRÁNICZ ISTVÁN és
KISS Gy. CSABA

1979/3. XXV. évfolyam
Megjelenik évente négy füzetben

Comité de Rédaction

GYÖRGY BODNÁR
GÁBOR BONYHAI
ILONA T. ERDÉLYI
LAJOS HOPP
BÉLA KÖPECZI
BORBÁLA H. LUKÁCS
PÁL MIKLÓS
LÁSZLÓ SZIKLAY
GYÖRGY MIHÁLY VAJDA
LÁSZLÓ VARGA

Directeur de la Revue

BÉLA KÖPECZI

Rédacteur en chef

LAJOS HOPP

Rédacteur

ILONA T. ERDÉLYI

Secrétariat de la Rédaction

1118 Budapest XI., Ménési út 11–13.

HELIKON

REVUE DE LITTÉRATURE COMPARÉE
DE L'INSTITUT D'ÉTUDES
LITTÉRAIRES
DE L'ACADÉMIE HONGROISE
DES SCIENCES

1979/3. XXV. année
Revue trimestrielle

A FÉDÉRATION INTERNATIONALE DES LANGUES ET LITTÉRATURES MODERNES

XIV. KONGRESSZUSA

(Aix-en-Provence, 1978. augusztus 28 – szeptember 2.)

Az FILLM kongresszusa témájául *Az egyéni és a kollektív az irodalomban* kérdésének megvizsgálását tűzte napirendjére. Az előadók jó része azonban eltért a meghirdetett témától, így a kongresszuson elhangzott előadások a jelzett témakör kereteit kitágították, már-már szétfeszítették.

Miután elsősorban a plenáris ülések előadói ragaszkodtak az eredeti kérdés-feltevéshez, ezért az ő írásaikat közöljük. Mind a négy tanulmány – egy francia, egy német, egy magyar és egy holland tudós írása – fontos szemléleti és módszertani kérdésekre hívja fel a figyelmet; azt bizonyítja, hogy az irodalomtudomány továbbra is keresi a maga útját, de már nemcsak a forma tanulmányozásában, hanem az irodalom és a történelem viszonyának felderítésében.

Szemle és Műelemzés rovatunk ezáltal kapcsolódik a kongresszus előadásaihoz: egy generatív-transzformációs poétikai rendszert ismertetünk. Georg Büchner *Leonce és Léna* c. drámájának gazdag ideológia-esztétikai anyagra támaszkodó újszerű elemzésével a *Danton halála* szerzőjének „vigjátéka” új értelmezést nyer.

A Szerkesztő bizottság

LE XIV^{ème} CONGRÈS DE LA FÉDÉRATION INTERNATIONALE DES LANGUES ET LITTÉRATURES MODERNES

Le Congrès de FILLM a mis à l'ordre du jour l'analyse de la question: L'individuel et le collectif dans la littérature. Cependant la majorité des conférenciers s'est éloignée du thème indiqué, par conséquent les exposés présentés lors du congrès ont élargi le cadre du sujet mentionné au risque de le faire éclater.

Étant donné que ce sont surtout les conférenciers des réunions plénières qui étaient rattachés à la question posée à l'origine, leurs travaux sont présentés ci-après. Chacune des quatre études écrites par un savant français, allemand, hongrois et hollandais attire l'attention sur des questions importantes, concernant l'orientation et la méthodologie de la recherche. Tout cela prouve que la science littéraire ne cesse de chercher sa propre voie, mais désormais non pas seulement dans le domaine de l'analyse formelle, mais aussi dans celui de la découverte du rapport qui existe entre la littérature et l'histoire.

C'est par cela que nos rubriques '«*Revue*» et «*Analyse*» se joignent aux exposés du congrès. On fait connaître tout un système poétique «*génératif-transformationnel*». Par l'analyse non traditionnelle s'appuyant sur une matière idéologiquement et esthétiquement riche du drame de Georg Büchner *Leonce et Lena*, la «comédie» de l'auteur de *La Mort de Danton* reçoit un sens tout à fait nouveau.

Le Comité de Rédaction

XIV КОНГРЕСС ФЕДЕРАЦИИ ПО ИЗУЧЕНИЮ СОВРЕМЕННЫХ ЯЗЫКОВ И ЛИТЕРАТУР

(Зкс-Ан-Прованс, 28 августа—2 сентября 1978 г.)

Последний конгресс федерации по изучению современных языков и литератур был посвящен теме «*Индивидуальное и коллективное в литературе.*» Однако большинство выступавших отклонилось от заданной темы и, таким образом, прозвучавшие на конгрессе доклады расширили очерченный круг проблем и отчасти даже за его пределы.

Так как освещения поставленного вопроса придерживались в первую очередь выступавшие на пленарном заседании, мы публикуем их доклады. Все четыре статьи, авторами которых являются французский, немецкий, венгерский и голландский ученые, обращают внимание на важные теоретические и методологические проблемы, подтверждают, что литературоведение продолжает искать свой собственный путь, однако уже не только в изучении формы, но и в исследований соотношения литературы и истории.

Разделы нашего журнала «*Обзор*» и «*Анализ художественного произведения*» в этой связи дополняют материалы конгресса: знакомят читателя с одной генеративно- трансформационной системой поэтики, освещая дальнейшее развитие тех исследований, которые были представлены в 3—4 номерах нашего журнала за 1977 год. Анализ драмы Г. Бюхнера «*Леонс и Лена*,» опирающийся на богатый идеологический эстетический материал, предлагает новое осмысление этой так называемой «комедии».

Редколлегия

A FÉDÉRATION INTERNATIONALE DES LANGUES ET LITTÉRATURES MODERNES XIV. KONGRESSZUSA

1978. augusztus 28 és szeptember 2-a között tartotta Aix-en-Provence-ban a FÉDÉRATION INTERNATIONALE DES LANGUES ET LITTÉRATURES MODERNES XIV. kongresszusát, amelyen fennállásának 50. évfordulóját ünnepelte.

A kongresszus fő témája: *Az egyéni és kollektív a nyelvben és irodalomban* volt. Mint ahogy az ilyen kongresszuson gyakran előfordul, ezt a nagyon is széles témakört a lehető legszélesebben értelmezték, aminek az lett a következménye, hogy tulajdonképpen mindenki az éppen aktuális kutatási problémájával foglalkozott. A plenáris ülések előadói is csak bizonyos mértékig alkalmazkodtak a témaválasztáshoz. Ezek közül külön ki kell emelni Robert Escarpit *Az egyéni és kollektív az irodalmi aktusban*; Rita Schober *Az irodalomtörténet hitelessége, az irodalomtörténet problémája*; Szabolcsi Miklós *Csoport, iskola, irányzat*; D. W. Fokkema *A kibocsátó kódja és a periódus kódja közötti viszony az irodalom tanulmányozásában* című előadásokat. Ezek az előadások fontos szemléleti és módszertani kérdésekre hívták fel a figyelmet, és azt bizonyították, hogy az irodalomtudomány továbbra is keresi a maga útját, de most már nem feltétlenül csak a forma tanulmányozásában, hanem az irodalom és a történelem viszonyának felderítésében is. Ezeket az előadásokat itt közreadjuk.

A fő témakörön belül az alábbi részlettémákat tárgyalta a kongresszus:

1. A csoport szerepe az irodalmi aktusban;
2. Az irodalom, mint történelmi események és kollektív mozgalmak kifejezője;
3. Lázadás és konformizmus, mint az irodalmi inspiráció tényezői;
4. A szerző és közönsége közötti kapcsolatok;
5. A nyelvtanulás és problémái;
6. Kibocsátó kód és periódus-kód.

A szekcióülések nagyjából valóban ezekkel a témákkal foglalkoztak, de sok kis részletkérdésről hangozott el előadás, amely jó információt nyújtott a legújabb kutatásról. Ezeknek az előadásoknak többségében a történeti elv érvényesült, de jelentkeztek más iskolák hívei is, így például Jean Gassin Camus-ról szóló előadásában a pszicho-kritika módszerével találkozunk. Szóhoz jutott a recepció-esztétika újabban kibontakozó irányzata, akadtak strukturalista és különösen szemiológiai megnyilvánulások is, így többek között D. W. Fokkema említett előadása is. A marxizmus hatása sokféleképpen jelentkezett, mindenekelőtt e történetiség elvének érvényesítésében. Jellemző, hogy az egyik szekcióülésnek *Marxizmus és irodalom* volt a címe. Ennek keretében került sor Köpeczi Béla *A regény, mint a szocialista forradalom kifejezője* című előadására. Ugyanitt tartott előadást G. H. Szanto, a kanadai McGill egyetem tanára, aki az „új baloldal” szellemében

fogta fel a marxi kultúra-elméletet és módszert. Több szekcióülés is foglalkozott az *irodalom és forradalom* viszonyával. Az egyik keretében tartott előadást A. N. Nilsson, a Szláv Nyelvek és Irodalmak Társaságának elnöke, aki az orosz költők és a forradalom témakörben, különösen az 1917–1919 közötti szovjet irodalom termését és kritikai tevékenységét ismertette, felhasználva a korabeli újságok és folyóiratok anyagát. Érdekes előadásokat tartottak e témakörben P. Ferrua, N. G. Rupprecht és mások is. Dragan Nedelković, az 1967. évi belgrádi összehasonlító irodalomtudományi kongresszus szervezője Ivo Andrić munkásságát méltatta.

A *szocialista irodalom* című szekcióülésnek keretében került sor az École Normale Supérieure tanárának, Roger Fayolle-nak az előadására *A francia szocialista irodalom a XIX. század végén és a XX. század elején* címmel, amelynek keretében különösen a munkás-színház problematikájával foglalkozott, egy csoportkutatás eredményeire támaszkodva.

A kongresszus szelleme a tudományos együttműködés bővítését szolgálta, módot adott arra, hogy megismerkedjünk a különböző kutatási irányokkal és témákkal, s újabb ismeretiségeket köthessünk. Nem lehet azt mondani, hogy a legfontosabb elméleti kérdéseket vetette volna fel, résztvevőinek köre sem volt elég reprezentatív tudományos és nemzeti szempontból, és csak sajnálhatjuk, hogy az irodalomtudomány sok neves képviselője, köztük a házigazda franciák is jó néhányan távol tartották magukat.

A Fédération új elnökének George Winchester Stone New York-i egyetemi tanárt választották meg, az egyik alelnök Szabolcsi Miklós lett, főtitkár pedig André Rousseau, az Aix-en-Provence-i egyetem tanára.

Az FILLM a következő kongresszusát 1981-ben az arizónai egyetemen tartja, amelyen minden valószínűség szerint *A kulturális kapcsolatok és tükröződésük a nyelvekben és irodalomban* című témakör kérdéseit tárgyalják meg.

Köpeczi Béla–Szabolcsi Miklós

AZ EGYÉNI ÉS A KOLLEKTÍV SZEREPE AZ IRODALMI ALKOTÁSBAN

Isten, asztal vagy mosdótál lesz? A szobrászban felvetődhet a kérdés megmunkálatlan kötömbje előtt, de amikor az utolsó simítást elvégezte, már elég világosan látja a választ, bár egy gyanútlan műkedvelő fantáziája egy napon Istent lámpatartónak vagy a mosdótálat virágállványnak vélheti.

Annyi bizonyos, hogy a képzőművész végigkövetheti saját műve születését és tevékenysége egy végleges tárgy létrehozásáig tart, amelyre a festészetet vagy a szobrászatot kedvelők alkotó tevékenysége irányul.

A zenész nem megy ilyen messzire. A tárgy, amelyet létrehoz – egy zenei partitúra – befejezett alkotás, de a művész alkotó tevékenysége még nem ért véget. Ahhoz, hogy a hallgató a maga részéről alkotó módon léphessen közbe, a zeneszerző által megalkotott műnek egy bizonyos számú közvetítő elemre van szüksége, amely megannyi koprodukció. A zenei üzenetet, átadása folyamán, előadják, megszürik, átalakítják, módosítják, néha alkotó, máskor destruktív módon, mivel egyének, kisebb-nagyobb létszámú és többé-kevésbé határozott struktúrával rendelkező csoportok, sőt, társadalmi-gazdasági, valamint politikai apparátusok lépnek közbe.

Először az előadóművészre, a zenekarra, a létrejövő kölcsönhatásokra és a tekintélyre gondolunk, amelyet a karmester a zenekarra gyakorol. De mindarra a tudásra és technológiára is gondolni kell, amelynek szerepe van a hangszerek gyártásában és a koncerttermek létesítésében. Bizonyos, hogy nem úgy hallunk egy Beethoven korabeli zeneszerzőt, ahogyan azt ő maga elképzelte. Ezen kívül alkalom is kell, hogy hallhassuk. Itt a műsorválasztásra, a játszandó művek kiválasztására és a körülményekre is gondolkunk kell: az impresszáriónak, a fesztivál szervezőjének, a koncertigazgatónak eleget kell tennie olyan követelményeknek is, melyeknek semmi közük sincs a zenéhez.

A helyzet még bonyolultabb akkor, ha a képzőművésznek vagy a zeneszerzőnek, műve megismertetése érdekében, az előadási lehetőségek egész skáláját kell alkalmaznia, melyet a modern technológia, a nyomdától a televízióig, bocsát rendelkezésére. Ez csak viszonylag rövid idő óta áll módjukban és területenként nagyon eltérő feltételek között. Valóban, a XX. század második feléig kellett várni ahhoz, hogy a színtechnika lehetővé tegye elfogadható festészeti „dokumentumok” létrehozását és hogy az elektronika fejlődése módot nyújtson kiváló minőségű reprodukcióhoz hasonló „fél-dokumentumok” létrehozására. A szobrásznak, aki kevésbé szerencsés mint a többi művész, még jó néhány évig kell várnia ahhoz, hogy a hologram-technika tökéletesedjen és elterjedjen.

Egy „dokumentum”, vagyis egy olvasásra alkalmas stabil tárgy, vagy egy fél-dokumentum”, vagyis egy stabil tárgy, amely mechanikus dekódolást igényel, a közelmúltig

minden diffúzió alapvető követelménye volt. Csakis egy „dokumentum” vagy „fél-dokumentum” (dokumentum jellegű) tárgyat lehet tetszés szerint reprodukálni, sokszorosítani, szállítani vagy átadni számbeli vagy távolságbeli korlátozás nélkül. Márpedig egy ilyen tárgy létrehozása egyre fejlettebb technológiát és egyre jelentősebb befektetéseket igényel. Tehát a kollektív apparátus egyre nagyobb mértékű beavatkozását teszi szükségessé, és egyre jelentősebb mértékű információ-gyűjtést és információközlést követel részükről, ami, következésképpen, ugyanebben a mértékben csökkenti az egyén szerepét a művészi tevékenységben. Tulajdonképpen a hanglezgyártó „hozza létre” az énekest, és ahogy azt egyszer Abraham Moles mondta, A Mona Lisa ma már nem a Louvre-ban, hanem reprodukció készítőik műhelyeiben található.

Márpedig ez a helyzet azonos az író helyzetével, főleg a nyomda megjelenése óta, de már a római *scriptoria*k idejében is, amelyek a Cicero által kiadásra méltó írárok – *libelli editione digni* – elterjesztésével foglalkoztak. Megjegyzendő, hogy ettől az időponttól kezdve, az irodalmi tevékenység egy – döntésszorgot magában foglaló – értéktételeket foglal magában, amely mind az írón, mind az olvasón kívül áll. Amit az író saját művének tekint, nem rendelkezik a képzőművészeti alkotás befejezett, végleges jellegével. Nyersanyag, amelyből a kollektív termelő apparátus alkalomadtán létrehozza azt, amit ma irodalomnak nevezünk. Ténylegesen, az irodalmi alkotó folyamat egyetlen pillanatában sem jelenik meg egy olyan tárgy, amely a képzőművészeti vagy zenei alkotáshoz lenne hasonlítható, vagyis amelyre a nélkülözhetetlen egységesség jellemző. Az irodalom területén bizonyos mértékben csak metaforában beszélhetünk műről! Valójában az író még mindig a lemezek hatalmában levő zenész vagy a képeslapok hatalmában levő festő helyzetében van. Esetleg kéziratát, a szó valódi értelmében, műnek nevezhetnénk, de, néhány kivételtől eltekintve, hiányzik belőle a plasztikus elem és mindenesetre csak a gyűjtők és műkedvelők jutnak majd hozzá. Igazi műve, ha ilyen egyáltalán létezik, mindenütt és sehol se lesz, mindenütt, ha eljut a kiadásig, sehol, ha erre nem találják érdemesnek.

Ez önmagában is elegendő lenne annak bizonyítására, hogy az irodalmi alkotás esetében a kollektív döntő hatást gyakorol az egyénre. Ez az az észrevétel, amely – engem személyesen – több mint húsz éve arra készítetett, hogy az irodalmi tevékenységet meghatározó kollektív apparátus tanulmányozását irodalom-szociológiának nevezzem. Valóban elég hiábavalónak tűnt számomra, hogy ahhoz a fikcióhoz ragaszkodjam, miszerint az irodalmi alkotás épp olyan műalkotás mint a többi, és az író művész, ugyanabban az értelemben, mint a festő vagy a zeneszerző. Bármilyen finomak és árnyaltak az alkalmazott módszerek, egy irodalmi mű mélyére látni anélkül, hogy tudnánk hogyan létezik, sőt hogy létezik-e egyáltalán, szerintem eleve bukásra ítélt vállalkozásnak tűnik. Újabban a mű fogalmát a szöveg definíciójával próbálták helyettesíteni. Ez utóbbi valószínűleg alkalmasabb annak kifejezésére, ami végül az olvasó szeme elé kerül. De éppen úgy, mint a mű, a szöveg is csak egy tárgy. Absztrakcióról van szó, mert ha szövegnek tekintjük azt a beszédet, amit az író leírásra szán, természetes, hogy egyetlen szövegből, különböző nyomdatechnikai eljárások révén végtelen számú „tárgyat” hozhatunk létre, amelyek megszámlálhatatlan olvasóra találhatnak.

Ezért tűnt számomra fontosnak az „irodalmi erő” szívének vizsgálata előtt annak megismerése, amit körülményeknek neveztem – a szó eredeti értelmében: ami körülötte van, ami körülveszi a művet –, mivel ily módon tapasztalhattam, hogy – amint ezt Swift

öltözködés-filozófiája tanítja – minden réteg alatt, a tartalom teljes kimerüléséig, mindig egy újabb réteg van.

Anélkül, hogy megtagadnám akkori gondolataimat, ma már úgy vélem, hogy a helyzet bonyolultabb. Szerintem különösen az információ- és kommunikáció-elmélet lehetővé teszi, hogy a problémát pontosabban fogalmazzuk meg. Az egyszerűség kedvéért mondjuk azt, hogy a látszólag az antrópia – vagyis egy egyensúlyi állapot, stabilitás felé haladó fejlődés, ahol már semmi sem jön létre, mert minden perturbációt amortizál egy teljesen egységes rendtelenség – felé haladó világegyetemben létezik néhány kiváltságos hely, ahol az ún. információk keletkeznek, vagyis az események az antrópiával ellentétes irányban fejlődnek, megkérdőjelezik az egyensúlyt, **megzavarják a rendtelenség egységét**, új rendszereket teremtenek. Az az igazság, hogy az emberi **szellem** – nem tudjuk miért, azt sem, hogy miként – az a hely, ahol ezek az anti-anthropikus jelenségek lejátszódnak. Mielőtt jobban megismernénk e jelenséget, első megközelítésként, ebben az értelemben mondhatjuk, hogy az emberi szellem **produktív**, illetve az **lehet**.

Ténylegesen az egyes egyének **szelleméről** van szó. Bármilyen bonyolult is az információ-átadás vagy -átalakítás **mechanikai vagy** társadalmi **rendszere**, az antrópia-ellenes folyamatot elindító elhatározás **egy egyén szelleméből fakad**. A kollektív folyamatok, melyek ezt követik, valóban **kombinálhatják, módosíthatják vagy** semmissé tehetik az egyéni tevékenységek hatását, **kiegészíthetik, terjeszthetik, sokszorosíthatják**, de soha nem lehet saját eredményük.

Mellőzzük az éppoly **számos, mint** instruktív politikai következtetést, melyet e néhány megjegyzésből levonhatnánk. Csak az irodalommal **kapcsolatos** véleményeket vegyük figyelembe. Amennyiben **minden, ami** irodalom, szükségszerűen az írott kommunikációs hálózaton halad **keresztül**, a probléma lényege az, hogy meg tudjuk, vajon a hálózat részeit képező egyének **elkerülhetetlen és nélkülözhetetlen** anti-anthropikus, illetve információs (mivel a két szót **szinonimának** tekintik) adalékait módosítja vagy megsemmisíti-e a kollektív apparátus, amely a hálózat működését ellenőrzi.

Filozófiai értelemben már **régen felmerült** ez a probléma, a **sartre-i** értelemben vett, egy adott helyzetben létező **szabadság** problémája révén. Lényegében a **sartre-i** szabadság gondolat értelme pontosan az az emberi adottság, mely képes információkat létrehozni és zavart előidézni az egyetemes antrópia súlyos viszkozitásában. Ami a helyzet fogalmát illeti; a kollektív korlátozások összessége, amely minden egyén szabad lelkiismeretére hat, mint a többé-kevésbé számos és korlátozó jellegű apparátus részére. Ha a **poklot** a többiek jelentik, kik a „többiek” az író számára?

Sartre több mint **harminc éve felvetette** ezt a kérdést egy kis könyvben, amely egész generációk számára szolgál olvasmányul, s amely cím helyett egy kérdést fogalmaz meg, mely még hosszú ideig megválaszolatlanul fog maradni: „Mi az irodalom?” Ezzel kapcsolatban egy fontos megjegyzést tett: vagyis, hogy az író számára az első és a legnélkülözhetlenebb a „többiek” közül az olvasó. Az irodalomban soha nem vagyunk egyedül, mindig legalább ketten vagyunk: az író és az olvasó. Az irodalmi alkotás megértésében nagy lépést jelentett előre, amikor Sartre azt írta, hogy: „A szellemi alkotás az író és az olvasó közös erőfeszítéséből születik.”

De bármilyen jelentős volt is a lépés, csak a kezdet volt. Az olvasó fogalma nem elég világos. Beszélhetünk-e irodalmi alkotásról abban az esetben, amikor az író – mint például Pepys – csak önmagának ír naplójában? Ebben az esetben el kellene fogadnunk

azt, hogy az író „önmagának egy része” olvassa, amely más mint ő, ami skizofréniára utalna. Természetesen óvakodom attól, hogy a pszichológusok, pszichiáterek és lélekelemzéssel foglalkozók területére lépjek, de úgy tűnik, hogy – az egyén („én”) bonyolult felépítését vizsgálva – közülük senki sem vonta kétségbe mélységes egységét. Ezért teljesen valószínűnek tűnik, hogy egy író soha sem képes ugyanúgy olvasni saját írásait, ahogyan ezt más tenné. Ami engem illet, előfordult, hogy tíz vagy húsz év távlatából, amikor a feledés már megtette hatását, újra elolvastam egyes írásaimat. Ez néhány oldal erejéig megy, de elérkezik egy pillanat, amikor az először észrevehetetlen ismétlődések felhalmozódása olyan narcisszikus szituációt hoz létre, amelyben a múltban átélt írás közvetlen élménye a jelenbeli olvasás közvetlen élménye helyébe lép, s megsemmisül az a távolság, amelyet minden olvasónak tiszteletben kell tartania, nem annyira a szöveggel, mint inkább az írói tevékenységgel szemben, amelynek eredménye.

Ez a távolság nélkülözhetetlen ahhoz, hogy az író és az olvasó alkotó tevékenysége között egyensúlyi helyzet létezzen. Sartre kettős, közös erőfeszítésről beszélt, nem pedig egymásnak alá-, illetve fölérendelt viszonyról. A szerző nincs jobban alávetve az olvasó akaratának, mint az olvasó az író kezdeményezésének. Az írás és az olvasás akarásának autonómnak kell maradnia ahhoz, hogy az írás és az olvasás lehetősége létrehozasson – egymás között – olyan erőviszonyokat, amelyből dialektikusan következik az irodalmi tevékenység.

A strukturalista eszmeáramlat, amely Franciaországban az utóbbi tizenöt évben dominált, rámutatott, hogy a szöveg – mint az író és az olvasó közötti távolság kialakításának eszköze –, s egyben az olvasás és írás közötti konfrontációé is. Ez az eszmeáramlat kedvelte a sémákat és bizonyos, hogy a szöveg mediátor szerepe lehetővé teszi egy séma felállítását, mely éppoly kielégítő a szem, mint a szellem számára: a „szöveg-tárgy” két oldalán az olvasás és az írás úgy jelenik meg, mint két, egymással szimmetrikus beprogramozási és kódmegfejtési folyamat.

Márpedig a humán tudományok területén soha nem lehetünk elég bizalmatlanok a „kielégítő”-vel szemben. A matematikával ellentétben, biztosak lehetünk abban, hogy ha az eredmény jó, ez azt jelenti, hogy valahol hiba van.

A hiba, ebben az esetben az, hogy az író és az olvasó egy szinten van. Az író mindig egy meghatározott egyén, egy egyedülálló és szabad emberi szellem, vagy más szóval azon kiváltságos helyek egyike, ahol az eredeti információs adalék létrejött. Még ha semmit se tudunk róla, még ha a névtelenség és a középszerűség homálya veszi is körül, senki máshoz nem hasonló identitással rendelkezik, a térben és történelemben meghatározott helye van, objektív realitással bír. Ugyanez a helyzet természetesen minden egyes olvasó esetében, de nem az *olvasó* esetében, ami absztrakció, Az olvasó nem létezik: csak *olvasók* vannak, akik mind önálló és egymástól különböző egyének.

Természetesen, ha a szélsőségeket kedveljük, azzal érvelhetünk, hogy bizonyos írásokat – például a leveleket – csak egyetlen olvasó olvasott. Az érv téves, mert az irodalom nem említené ezeket a leveleket, éppúgy, ahogy a naplókat sem, ha egy adott pillanatban nem változott volna meg eredeti rendeltetésük és nem kerültek volna az irodalmi terjesztő apparátusba.

Az író mindig egyetlen személy, olvasó pedig mindig több van. A tényleges, lehetséges vagy feltételezett olvasók egy nyitott egésznek alkotnak, amelynek semmilyen állandó jellegzetességet nem tulajdoníthatunk, s melynek határait végeredményben csak egy-egy művel és egy adott történelmi helyzettel kapcsolatban lehetne meghatározni.

Azok, akik – szerencsétlenségükre – az olvasási szokásokkal kapcsolatos ankétot folytatták, tudják, hogy milyen nehéz, hogy azt ne mondjuk lehetetlen, az olvasó elvont fogalmát egy pontos kritériummal meghatározni. Részemről az „olvasó közönség” fogalmát használtam mindazok megjelölésére, akik egy adott országban, egy adott pillanatban, alkotó olvasói tevékenységre képesek. Franciaországban ez mintegy harmincnyolcmillió embert jelent. Természetesen az írónak nem áll módjában, hogy ebben a tömegben azonosítsa azt a néhány száz vagy néhány ezer személyt, akik egy-egy művének olvasói, s az még kevésbé lehetséges, hogy egyéni olvasásmódjuk jellegét felfedje.

Egyébként, ha megtenné is, nem sok eredménye lenne. Hiányozna ebből az elemzésből a lényeg, vagyis a kölcsönhatásoknak az a rendkívül finom, bonyolult hálózata, amely nemcsak a tényleges olvasók között hat, hanem azon közösség tagjai között is érvényesül, amelyhez adott esetben az író is tartozik. Ezenkívül a hálózat tanulmányozásának ki kellene terjednie az alkotóelemeit képező és működését ellenőrző minden rendű apparátus elemzésére is, ami a legváratlanabb összefüggésekre mutatna rá. Az bizonyos, hogy a kiadás, a terjesztés és a könyvkölcsönzés játssza a legáthatóbb szerepet, de mindez, különböző körülmények folytán, más gépezetekhez kapcsolódik. Az a mód, ahogy egy író művét olvasni fogják, egy multinacionális vállalat – melynek központja egy távoli országban van – pénzügyi tanácsadójának véleményétől vagy egy új korszak politikai vezetőjének véleményétől függhet.

Mindez azt jelenti, hogy nem beszélhetünk korrekt módon irodalomról anélkül, hogy ne említenénk meg mindazt, ami időben és térben az emberek társadalmi életét alkotja.

A fejtegetésnek ezen a pontján, elég kiábrándító, hogy egy ilyen elsöprő erejű és nyilvánvaló követelménnyel állunk szemben. De levonhatunk belőle egy következtetést. Mégpedig azt, hogy le kell mondani az ún. dyadikus illúzióról.

A dyadikus illúzió – amelynek a kommunikáció sok teoretikusa esett áldozatul, s sok filozófus is, maga Sartre is a fent idézett szövegben – abban áll, hogy a kommunikáció alapsémáját egy egyenes vonalként képzei el, amelynek egyik végén egy forrás van – ebben az esetben az író – és a másikon a „címzett” – ebben az esetben az olvasó! Az egész kommunikáció egy dialógusból áll a „forrás” és a „címzett” között, amely egyetlen összekötő vonal – ebben az esetben a szöveg – révén valósul meg.

Márpedig láttuk, hogy az író-olvasó dyadus személyeknek tekintve nem más, mint egy metaforikus absztrakció, melynek értelmezése zsákutcába vezet. A dyadikus sémát jogosan alkalmazták a telekommunikáció teoretikusai, mint Claude Shannon, akinek valóban egyéneket összekötő vonalakkal volt dolguk, bár szemükre vethetjük, hogy csak szélsőségekben gondolkoztak, mind a forrás, mind a címzett tekintetében.

De egy nyelvi dokumentum létrehozásának, terjesztésének és eladásának hármas ténye nagyobb igényességre kötelez a könyvvel, az irodalom kiváltságos „közvetítőjével” szemben. A sematikus ábrázolás ebben az esetben képtelen figyelembe venni egy több dimenziójú funkció rendkívüli bonyolultságát. Képzünk el egy diffúz hálózatot, amely egyszerre élő és gépies, ráadásul azzal a képességgel rendelkezik, hogy annak a rosszul definiált egységből származó üzenetnek átadására képes, amelyet gondolatnak nevezünk. Ebben a hálózatban („szövetben”) állandóan megszámlálhatatlan pont aktivizálódik és stimulálja egymást, válaszokat közvetít végtelen számú és rendű úton, egyesek brutálisan fizikai, mások finoman szimbolikus módon. Mindezek a pontok adók és vevők egy időben,

ami arra készítette a kanadai Jean Cloutier-t, hogy minden kommunikáció alapelemének azt tekintse, amit ő „Emerec”-nek¹ nevez, vagyis az adó-vevő egyént, aki képes mechanikus adó-vevőkkel rendelkezni, amelyek üzenetet adnak át, bővítenek vagy közvetítenek, s akiket *medianak* nevezünk.

A könyv, bizonyára, többek között egy *médium* és az adó-vevő teória alkalmazható rá. De hiányzik ebből az elméletből egy lényeges elem, a hatás vizsgálata. Térjünk vissza az információs hálózat („szövet”) példájára, amelyben állandóan aktivizációk, stimulációk és válaszok jönnek létre. Ha el tudjuk képzelni ezt a hálózatot („szövetet”) működés közben, azt látjuk, hogy bizonyos számú pont időnként inkább adó mint vevő, mások pedig inkább vevők mint adók. Más szóval, az első esetben a befolyás (hatás) mérlege pozitív, mert saját kezdeményezéseik váltják ki a kommunikációs folyamatot, ugyanakkor a többiek esetében a hatás mérlege negatív, amennyiben főleg stimulációkra válaszolnak. A szerepek természetesen váltakoznak, sőt néha felcserélődnek a vizsgált terület szerint, a földrajzi vagy történelmi helyzetnek megfelelően, valamint az „üzenetek” jellege és az alkalmazott kommunikációs eszköz révén is.

Ez annyit jelent, hogy amikor egy specifikus kommunikációs rendszert vizsgálunk, mint amilyen az irodalom, különösen egy adott korban és országban, a hatások összekeverésén egészen más lehet, mint amit akkor kapnánk, ha az információs hálózat egészét vizsgálnánk több országban, egy viszonylag hosszú perióduson keresztül. Nem meglepő tehát, hogy látszólagos ellentmondások létezhetnek a macro-analízis – amelyet társadalomteoretikusok, mint például Marx és Engels végeztek – és a micro-analízis között, amelyre a képzett ember és az irodalomkritikus szorítkozik.

A marxista teóriát említem, mert ebben az esetben, a társadalmi macro-analízis és a szöveg micro-analízise közötti ellentétek, mivel ezeket korábban nem oldották meg, néhány súlyos nehézség kiindulópontjául szolgáltak, amit a szocialista országokban tevékenykedő kollégáink jól ismernek. De ez csak egy példa: más ideológiai körülmények között előforduló ellentmondásoknak hasonló hatásuk van. A marxista macro-analízis a nagy eszméáramlatokra mutat rá, a gazdasági viszonyokkal és a termelési javak ellenőrzésével összefüggésben. Más irányzatok azokra az eszméáramlatokra világítanak rá, amelyek a technikai hatalomhoz – amit technokráciának nevezünk – vagy a szellemi hatalomhoz kötődnek, amint ez a legtöbb vallás esetében tapasztalható. Ez újabb ellentmondások forrása. Különböző szinten és módon, az irodalmi elemzések válsága, mely századunkban egyre fokozódik, a macro-analízisek fokozódó elterjedésére vezethető vissza, ami egyre nehezebbé teszi az ember és a szöveg egyszerű konfrontációját, egyre misztikusabbá az író és az olvasó lineáris kapcsolatát és egyre kevésbé hihetővé a dyadikus illúziót.

Mexikói költő barátom – Octavio Paz – egyik mondatát gyakran idézem: „Agora somos contemporaneos de todos los hombres”. Napjainkban mindannyian kortársak vagyunk. Valóban, a XX. század legfontosabb jelensége az, hogy a kommunikációs eszközök fejlődése létrehozta ezt a szimultaneitást, ubikvitást², amely felébresztette bennünk a közösségi érzést. Következésképpen szükségét éreztük annak, hogy saját azonosságunkat (egyéniségünket) követeljük ebben a tömegben, de annak szükségessége is felmerült, hogy megtaláljuk helyünket ebben a közösségben s hogy meghatározzuk a kötelezettségeket, melyeket ránk ró és a jogokat, melyeket számunkra biztosít.

¹ „Emerec”: Eme: émetteur = adó, rec: récepteur = vevő

² ubikvitas: annak lehetősége, hogy egyszerre több helyen legyünk jelen

Nem véletlen, hogy először homályosan, majd egyre fokozódó erővel, az összehasonlító irodalom éppen abban a generációban hódított tért, amelyhez én is tartozom, amelyre közvetlenül hatott az információközlés modern technikája, s egyik évtizedről a másikra az irodalmi „falu” biztonságából az audio-vizuális „köd” borzalmas örvényébe és hyperdimenziójába került.

Az sem véletlen, hogy a XIX. századtól kezdve, a kialakulóban levő összehasonlító irodalom Brandes „áramlatai”, s később „befolyásai” iránt érdeklődött. A módszer természetesen kezdetleges volt, a hipotézisek inkább intuitívek mint racionálisak, de e törekvésekről írott bizonyítékok tanúskodnak. Egyébként jellemző, hogy éppen az „áramlatok” és „befolyások” fogalma keltette fel a bizalmatlanságot a születő összehasonlító irodalommal szemben, sőt határozott ellenérzést a korabeli irodalomtudomány részéről, amely bezárkózott a „nemzeti konvergenciába”, amint azt mesterem, Louis Cazamian mondta. Másik mesterem – Jean-Marie Carré – válasza az volt, hogy csakis a divergenciák fontosak, s ennyiben próféta volt.

Sem a szcientista determinizmus, mely Franciaországban dominált, sem a Literaturwissenschaft merev formalizmusa nem figyelt fel az irodalmi tevékenység egységességére, amelyről a tisztán látó Lanson azt mondta, hogy éppen olyan megfoghatatlan, mint egy róza illata. Egyébként egyik irányzatnak sem állt szándékában ezt megtenni. Az irodalmat, mely vizsgálódásuk tárgyát képezte, egyik irányzat sem értelmezte úgy, mint a szabad olvasás és írás egységét, ahol specifikus kölcsönhatások érvényesülnek, a kommunikáció általános hálózatába integrálódva, egy sajátos történelmi kontextusban, hanem mint egy posztulátum révén meghatározott absztrakciót, önkényesen elválasztva a valóság komplexitásától bizonyos szövegrészeket, egy előre elfogadott séma, általában egy nemzeti séma alapján elrendezve azokat.

Az irodalom e koncepciója még széles körben elfogadott a köznyelvben. Kíváncsi voltam, hogy az 1977-es kiadású *Petit Larousse*-om hogyan határozza meg az irodalom fogalmát. Két meghatározás van. Az első a következő: „Egy ország, egy korszak irodalmi alkotásainak összessége.” Természetesen, ha az „irodalmi” szóra hivatkozunk, azt gondolhatnánk, hogy arról van szó ami „az irodalommal kapcsolatos”. Ez szép példája annak, amit felületes definíciónak nevezek, vagyis egy olyan circulus vitiosus, amely Molière orvosainak „vertu dormitive”-jellegű³ válaszaihoz hasonló. A *Petit Larousse* másik definíciója nagyobb teret szentel az irodalom társadalmi aspektusának, ugyanúgy értelmezve azt, mint azt eredetileg tették: „Irodalmi pálya. Irodalommal kapcsolatos foglalkozás.” A két meghatározás között semmi összefüggés nincs.

De megjegyezhetjük, hogy az első (definíció) nyilvánvalóan a vizsgálódás területének körülhatárolására teszi a hangsúlyt: „egy ország, egy korszak”. Ez majdnem az összehasonlító irodalom vesztét okozta. A nemzeti jelleg fogalmának elfogadásával nem maradt más kiút számára, mint hogy a nagyhatalmak közötti diplomácia eszköze legyen; ahelyett, hogy a valóság „felparcellázását” szolgálta volna, arra szorítkozott, hogy – fölöslegesen – megpróbálja megoldani azokat a megfejthetetlen ellentmondásokat, amelyek éppen a „felparcellázásból” eredtek. A kor fogalmát elfogadva, egy önkényes periodizációba zárkózott, amely az eszmék szabad áramlását gátak és zsilipek révén akadályozza.

³ „vertu dormitive”: „Pourquoi l'opium fait-il dormir? ... Parce qu'il a une vertu dormitive.” (Molière: *Le malade imaginaire* – Miért alhat az ópium? Azért, mert altató tulajdonsággal rendelkezik). A verbális, semmitmondó magyarázatot kívánja nevetségessé tenni.

Minderre természetesen szükség volt egy olyan korban, amelyben a történelmi látásmód született, s a történelem – ahogyan azt neve előre jelezte – megszűnt képtár lenni és felfedezve a mozgást, száz évvel a mozi előtt, a *Zeitgeist* és a *Volkgeist* fogalma reflexeket és sztereotípiákat hozott létre, melyektől most meg kell szabadulni. Természetesen megvolt az az érdemük, hogy az egyéni mellett kifejezték a közösségi hatását az irodalmi alkotásban, de az „itt” és „most” szűk körébe merevítve azokat, megakadályozták, hogy a konfrontációjukból eredő ellentmondások megoldódjanak.

Természetesen nem jelentheti a megoldást a történelem szerepének tagadása, ahogyan ezt egy egész eszméáramlat tette, különösen Franciaországban, az utóbbi negyed században. A szinkronikus jelleg privilegizálása a diakronikussal szemben, amint azt a strukturalizmus egyik ága megkísérelte, érdekes, sőt feltáró jellegű elemzési mód lehet, de semmi esetre sem lehet egy tudományos módszer alapja, legalábbis ami a humán tudományokat illeti. Az idő elől nem menekülhetünk és a történelemmel kapcsolatban határozhatók meg azok az alkotó kapcsolatok, amit mi irodalomnak nevezünk.

Megszabadítva az eszméáramlat fogalmát linearitásától, a hatás definícióját a dyadikus illúziótól, az általános irodalomról vált összehasonlító irodalomnak óvakodnia kell attól, hogy a hisztoricitásról lemondjon. Éppen ellenkezőleg, a történelemben, a történelem egy új koncepciójában találja majd meg hatékonyságát.

Eddig még nem magyaráztam meg, miért beszéltem e tanulmány címében irodalmi alkotásról. Természetesen elsősorban azért nem, hogy „irodalomról” beszélve ne essek az absztrakció csapdájába. Mintegy húsz éve, ugyanezzel kapcsolatban, „irodalmi tények”-ről beszéltem, amit nem találok megfelelőnek, amennyiben a „tény” fogalma maga is absztrakció. Beszélhettem volna „irodalmi jelenségekről”, de ekkor már az volt a meggyőződésem, hogy túl kell lépni az ellentmondásokkal terhes fenomenológián.

Alkotáson minden olyan szabad cselekedetet értek, amelynek alkotó célja van, vagyis arra törekszik, hogy az egyetemes antrópiát meghátrálásra kényszerítse és egy adott történelmi situációban játszódik le, melyet a kölcsönhatás, az interferencia, esetenként az ellentét, máskor a szabad cselekedetek együttes hatása határoz meg, az idő és a tér megszámlálhatatlan csatornáin révén, s melyek hatása különböző vektorokon – nyelv, nevelés, társadalmi pozíció, pénz, politikai hatalom – keresztül érvényesül.

Egy szöveg írása, illetve olvasása tevékenység, abban az értelemben, ahogy én felfogom, de ugyanúgy és ugyanilyen szinten tevékenységet jelent egy könyv kiadása, eladása, vásárlása, kölcsönzése, egy mű cenzúrázása, a műkritika és egy irodalmi tanulmány megírása is. E tevékenységek mindegyike – ellentmondásos módon vagy nem – egy sor más tevékenységhez kapcsolódik a társadalmi élet nagy mechanizmusai és főleg a gazdasági élet révén. Ha beszélhetünk történelmi determinizmusról, akkor ez csak a tevékenységek kölcsönös interkonnekciójára és nem magukra a tevékenységekre vonatkozik.

Talán lesz majd olyan ellenvetés, miszerint ilyen alapon lehetetlen irodalomról beszélni anélkül, hogy mindenről beszéljünk. Válaszom az, hogy egy mű tanulmányozása épp olyan tevékenység, mint egy szöveg megírása vagy olvasása. Ez azt jelenti, hogy az irodalom tanulmányozása, bármilyen legyen is az alkalmazott módszer, az irodalom egyéni szempontból történő felfogását, értelmezését jelenti. Ezt tréfának is vehetnénk, s egy ismert mondás parodizálásával fejezhetnénk ki: „Az irodalom létezik, mert az irodalomtanárok 'találkoztak vele'.”

E megállapításnak lenne is némi valóságalapja. Az irodalom, éppúgy mint a politika, a kereskedelem vagy a vallás, a bennünket érő befolyások hálózatának sajátos, egyéni értelmezése és megszervezése egy egyéni cél érdekében, amely a szabad cselekedet alapját képezi. Természetesen ez az egyéni értelmezés nyelvi kompetencia – olvasmányok, beszélgetések, tanítás – révén alakul ki, egy „sztereotípiá-függőn” keresztül, amely révén a kollektív hatása érvényesül. De a kollektív eme kényszerítő hatása, amely egyébként más módon is érvényesül, nem akadályozhatja meg a cselekvési szabadságot és nem hamisíthatja meg az eredeti szándékot.

Végeredményben, csak akkor kezdjük majd megérteni, hogy mi az irodalom, ha majd világosan látjuk, hogy miért tanulmányozzuk. Nemrég, a serdülők olvasmányaival kapcsolatos eszmecserén azt mondtam, hogy nincs jogunk azt mondani a fiataloknak, hogy olvassanak, ha nem mutatunk rá előbb arra, hogy „miért olvassanak”. Sok író feltette magának a kérdést: „miért írjak?” A válasz, amely a megélhetésre hivatkozott – mint ahogy ezt Cervantes és Walter Scott mondta – vagy pedig Byroné, aki hatalomra akart szert tenni mások felett azáltal, hogy egy ismeretlent arra késztet, hogy pénzt adjon könyvéért, nem kevésbé elfogadható, mint azok a válaszok, melyek a szenvedélyektől való megtisztulásra, a nyelvvel való ludikus játékokra vagy arra hivatkoznak, hogy üzenetet akarnak átadni, melynek célja a tanítás, a felvilágosítás vagy a meggyőzés.

Ha egyetemi körökben felvetnénk az irodalomtanárok motivációjának kérdését, kétségkívül a válaszok ugyanilyen változatosak lennének, egyesek jobban tükröznék a kollektív hatását, mások energikusan követelnék az egyéni szabadságot. Talán akkor jobban megértenénk azoknak a „bizánci” vitáknak az eredetét, melyek a különböző „iskolák” és divatáramlatok révén szembeállítanak bennünket. Mi is a kollektív hatását nehezezen, de alkotó módon átélő individuumok vagyunk.

Sikerrel alkalmaztak közös olvasási módszereket, különösen gyerekeknél. Azt tapasztalták, hogy a csoportos olvasás az egyéni olvasások kölcsönhatásának eredménye, amelyek közül sok zsákutcába jut. Az az olvasásforma győz, amely képes minden ellentmondáson fokozatosan felülemelkedni. De e csoportos olvasási forma csak kiindulópontja más, egyéni, ellentmondásokkal terhes olvasási módnak. Főleg azt a célt szolgálta, hogy olvasásra ösztönözzön minden egyes olvasót.

Részemről úgy gondolom, hogy a kollektív írás lehetséges és gyümölcsöző lenne, mindazon tartózkodás ellenére, melynek forrása az a szakralizáció, amelyet két évszázadon át tápláltak az írói tevékenység iránt. De úgy vélem, hogy csak rávilágíthatna arra a helyzetre, amelyben az író abban a pillanatban van, amikor elkerülhetetlenül egyedül van: az alkotás pillanatában.

Következtetésem evidens: az irodalmi tanulmányok mindig csak a kollektív oldalt értelmezhetik, mert képtelenség lenne azt képzelni, hogy az egyéni tapasztalatok átadhatatlan (inkommunikábilis) milliói megismerhetők, s amiből az, amit mi irodalomnak nevezünk, nem más, mint ennek mindenki számára látható emergenciája. Az irodalmi tanulmányoknak nem kell tehát figyelmen kívül hagyniuk minden kollektív hatást, amely a kommunikációs hálózat révén érezteti hatását. A nyelvészeti, pszicholingvisztikai, szociolingvisztikai, szociológiai, pszichológiai, gazdasági, politológiai, információelméleti és kommunikációs hatások eszközül szolgálnak számunkra, amit szükségleteinknek megfelelően adaptálhatunk. De ezeket a szükségleteket minden egyén önállóan fogja meghatározni, szabadon választott kutatási tevékenységi területének jellege alapján, s így az élő irodalom létrehozásának felelős részesévé válik.

(Fordította: Papp Marianna)

AZ IRODALOM TÖRTÉNETI HITELESSÉGE – AZ IRODALOMTÖRTÉNET PROBLÉMÁJA

A hatvanas évek elején a hagyományos (úgynevezett egyetemi) irodalomtörténetet heves támadások érték a Nouvelle Critique részéről, amelynek egyik leghevesebb szóvivője Roland Barthes volt.

Az ilyen jellegű irodalomtörténetek nem álltak egyébből, mint monográfia-gyűjteményekből, amelyek sohasem lépték túl a kritikai horizontot és következésképpen az életrajzok, a művek, az iskolák és az irodalmi áramlatok bemutatásánál sohasem nyúltak le a társadalom valódi történetébe. Megelégedtek a tények időrendi felsorolásával és az irodalmi elemzésekkel, amelyeket azután minden tényleges kapcsolat nélkül egy történelmi keretbe illesztettek.¹

Barthes kritikája azonban nemcsak erre az irodalomtörténeti gyakorlatra irányult, hanem az elméleti állásfoglalásokra is a munka tárgyának meghatározásában. Az irodalomtörténet hűen a kifejezés-esztétikához kizárólag a szerző és a mű közötti genetikai kapcsolatokkal foglalkozott, vagy pedig, a reprezentációs (esszencialista) esztétikának megfelelően az irodalmi alkotásokat csak mint esztétikai egységeket tekintette, amelyek egyetlen, változhatatlan, örök jelentés hordozói, de ez az irodalomtörténet képtelen volt az irodalmi folyamat valódi megközelítésére, valódi megértésére.

Barthes-nak az a követelménye, hogy az irodalomtörténet radikális módon vegye revízió alá hagyományos módszereit, alapjaiban indokolt volt.

Ugyanezen alkalommal, Barthes egyféle program-vázlatot készített, azokról a feladatokról, amelyek – szerinte – az irodalomtörténetre tartoznak.

Véleménye szerint az irodalomtörténetnek vizsgálnia kellene azokat a társadalmi-történeti tényezőket, amelyek egy adott időpontban megszabják az irodalom egész rendszerét, vagyis tanulmányoznia kellene a szerzők és tevékenységük társadalmi feltételeit; a kor közönségének szociológiai struktúráját úgy is mint az irodalmi termék fiktív címzettjét és tényleges olvasóját, vagyis a befogadás társadalmi-történeti tényezőit; fel kellene tárnia az adott kor ideológiai elveit, beleértve azokat az esztétikai rendszereket, amelyek úgy működnek, mint az irodalmi alkotás és befogadás fogalmi szűrői; vegyék figyelembe a vonatkozó érvényes oktatási rendszereket; legyenek figyelemmel a kulturális és intellektuális klíma egészére – röviden: kutassák fel azokat az eszmei és anyagi elmélkedéseket, amelyek meghatározzák az irodalmi alkotás és befogadás viszonyát, amely minden korra jellemző.²

¹ R. Barthes: Sur Racine. Paris, 1963. 138.

² Uo. p. 150.

A történelmi horizont eme kiszélesítése az irodalmi kritika területén és az átmenet a kifejezési és reprezentációs esztétikáról egy kommunikációs esztétika kezdetéig nem a véletlen műve volt. Ez nagyon is különböző tudományos diszciplínákból származó eszmék és impulzusok eredménye volt, mint amilyen a strukturalista nyelvtudomány, a szemiotika, az információs tudományok, a kommunikáció tudománya, a filozófia.

Mindezek a diszciplínák a kutatást a rendszerek működésének felkutatása felé irányították, a különböző tényezők kölcsönös egymástól függése felé, annyira, hogy egy részlet megragadásához az irodalom egészének (az irodalmi rendszernek) működését kellett megragadni – amit úgy fogtak fel, mint egy nyelvészeti kommunikációs rendszert, mint információs és sajátos szemiotikai rendszert, amely csakis jóval tágabb társadalmi-kulturális keretben működik. Barthes, aki maga is a nyelvészeti strukturalizmus erős hatása alatt állt, a történelmi küldetést az irodalom *történetére* bízta, de azonnal vissza is vonta az *irodalomtörténettől*. Mert Barthes szerint, az irodalomtörténet csakis akkor kap történelmi dimenziót, ha mint az intézmények funkcionális mechanizmusainak szociológiai vizsgálata, eltávolítja az egyéni szerzőt, valamint művét a kutatási területéről.³

Miközben az irodalomtörténetet egy tágasabb tér felé irányítja, megcsonkítja specifikus tárgyát. Ez a specifikus tárgy, nevezetesen az irodalmi művek úgyis mint esztétikai jelenség, úgy tekintendő Barthes szerint, mint ami egy másik funkcionális kontextushoz tartozik, ahol e mű előállításának társadalmi-történelmi feltételei és a termelők életrajzi adatai egyáltalában nem vétetnek figyelembe. Ami pedig ezt a specifikus tárgyat illeti, talán inkább arról van szó, hogy lássuk, miként működik a költői szövegek mechanizmusa, a nyelv segítségével kialakítva és az alkalmazott anyag természetének megfelelően. Abból a tapasztalati tényből kellett kiindulni, hogy a használatban ezeket a szövegeket lehet nagyon is különböző módon magyarázni, vagy más szóval, ezek a címzettnek nagyon is különböző értelmekeket nyertek. Bizonyos, hogy ez csakis azzal magyarázható, hogy strukturális szinten ez a többértelműség eleve megvolt. Ennek a „kétértelműség”-nek (Barthes) az elemzése azon szabályszerűségek meghatározását jelenti, amelyek a normális nyelvet átalakítják költői szöveggé, lehetővé téve ezzel, hogy az mint szimbolikus nyelv működjék – ez azonban nem az irodalomtörténet feladata volt, hanem egy másik diszciplínához, az irodalomtudományhoz tartozott.⁴ Ez az „irodalomtudomány” fogalom körülbelül megfelel a Jakobson által kidolgozott „poétika”-fogalomnak.

Ami itt problematikus, az nem a különböző diszciplínák különféle kompetencia-tartományainak a pontos elhatárolása az irodalmi kutatás keretében, hanem a kutatás elaprózódása és részeinek elhatárolása.

Ezzel a kerülövel teremtette meg ismét a nyelvészeti esztétika az egyetlen egydimenziós irodalom fogalmát, de a hivatkozási elem itt sem több, mint a reprezentációs esztétikában: egy bizonyos valódi világ, vagy mint a kifejezés-esztétikában: a szerző személyisége, de a nyelvészeti jelek rendszere.

Kihasztnátlan maradt az a nagy lehetőség, amelyet a nyelvészeti, kommunikációs modell kivált a szerző, a mű és az olvasó közötti bonyolult viszony megragadására az irodalom és történetének új típusú megértésére.

*

³ Uo. p. 156.

⁴ Uo. p. 149 és p. 157 Barthes elméletének kritikája R. Schober: Im Banne der Sprache. Halle (Saale), 1968. és töle Werten oder Beschreiben? Zum Methodenstreit um die „nouvelle critique”: Von der wirklichen Welt in der Dichtung. Berlin–Weimar, 1970. p. 5–68.

Az irodalom és az irodalomtörténet történeti hitelességének problémáját egy másik perspektívában vetették fel: a befogadásban, az úgynevezett befogadási-esztétika képviselői, Harald Weinrich, Wolfgang Iser és Hans Robert Jauss.⁵

Jauss programatikus módon fejlesztette ki elméletét egy cikkgyűjteményében, amely 1970-ben jelent meg *Literaturgeschichte als Provokation*⁶. Két megállapításból indul ki: először is, Barthes példájára, a hagyományos irodalomtörténet elégtelenségéből (amelyet főleg Németországban erősen diszkreditáltak), másodszor: a provokáció megállapításából, ami a szerző szerint a marxisták ismételten védett koncepciója, és amely szerint az irodalomnak nincs önálló története.⁷

Hogy ezt a két kérdést megvilágítsuk, Jauss szerint egészen új módon kell tárgyalni az irodalom történelmi hitelességét. „Az irodalom történeti hitelessége nem alapulhat sem a post festa kialakított történeti tények kontextusán, sem a remekművek anoním hagyományainak létezésén, hanem kizárólag az olvasók előre megállapított tapasztalatán, amely közvetít az irodalom múltja és jelene között.”⁸ – vagyis ez azt jelenti, hogy az irodalomtörténetnek számításba kell vennie az olvasókat és azok olvasatait, amiből a hagyomány láncolata alakul ki.

Olvasón három külön csoportot ért: a tisztán befogadó olvasók, a kritikusok, akik elgondolkoznak a művek felett és az írók, akik a maguk részéről termelnek, vagyis van: normál olvasó – kritikus olvasó – szerző olvasó.⁹

Még azt kell tudnunk, miként formálják az olvasatukat, hogy egy hagyomány-lánc alakuljon ki, és milyen illetékességgel bírnak ennek létrehozására.

Illetékességük függ „várakozási horizontjuktól” és ugyanakkor meg is felel annak. „Ez a várakozási horizont következik az olvasók, kritikusok és szerzők (múltbeliek vagy jelenlegiek) irodalmi tapasztalataiból, amely az irodalom eseményszerű láncolatát kialakítja.”¹⁰ Tehát, hogyan lehet ezt a várakozási horizontot, az olvasók befogadó gyakorlatának igazolását és stimulálását meghatározni, és milyen biztosítékunk van arra, hogy elkerülhessük, hogy ez a művek helytelen értelmezéséhez vezessen (és az irodalmi hagyomány láncának megszakadásához).

Az „objektíválható” referencia rendszer¹¹ Jauss szerint az „irodalmi tapasztalatból” adódik (az olvasók „kereskedelme” a művekkel), amely három elemen nyugszik, ezekkel rendelkezik egy csapásra az olvasó, amint megjelenik egy új irodalmi mű, amely kezébe kerül:

⁵ H. Weinrich: Für eine Literaturgeschichte des Lesers. München, Merkur 11/1967. p. 1027–1038. és Literatur für Leser, Stuttgart, 1971. W. Iser: Der implizite Leser. Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett, München, 1972. és Der Akt des Lesens. Theorie Esthetischer Wirkung. München, 1976. Uni-Taschenbücher, 636.

⁶ H. R. Jauss: Literaturgeschichte als Provokation. Frankfurt a M., 1974⁴. (első kiad. 1970).

⁷ Uo. p. 155.

⁸ Uo. p. 9 és p. 171.

⁹ Uo. p. 172.

¹⁰ Uo. p. 173.

¹¹ Uo. p. 173. Az elvárás horizont lehetséges objektíválási problémája az egyik főpontja a befogadás-esztétikára vonatkozó vitának. Poetjica 3–4/1977, Bürger: Probleme der Rezeptionsforschung (p. 446–472) és K. Maurer: Formen des Lesens. (p. 472–499). Ami az általános befogadás-esztétika problémáját illeti, lásd az ugyanezen folyóiratban adott vitát 3–4/1975; 3–4/1976 és 3–4/1977).

- annak a műfajnak az előzetes ismerete, amelyhez a kérdéses mű tartozik,
- az előző műveket jellemző formákkal és témákkal való ismeretség, és
- azonnal felismeri a kontrasztot, ami a költői nyelv és a gyakorlati nyelv között van.¹²

Mivel a várakozási horizont kizárólag ettől a tapasztalattól függ, ez tehát egy szigorúan irodalmon belüli keretbe van zárva. Az említett „ismereteknek” lehetővé kellene tenniük az olvasó számára, hogy illetékes bírálatot gyakoroljanak a kérdéses mű felett. Így valamely irodalmi mű értéke vagy értéktelensége meghatározható lenne az „esztétikai eltérés”-ből, vagyis ama távolság alapján, amely az előre meghatározott műre vonatkozó olvasói elvárási horizont és az új mű tényleges konfigurációja között fennáll.

Jauss tehát egy mű befogadásakor az érvényes normákhoz való viszonylásban látja „azt a kritériumot, amely lehetővé teszi az esztétikai érték meghatározását.”¹³ Tehát, ha olyan új művek jelennek meg, amelyek szétzúzzák a normát, az „elvárások” belső viszonyainak rendszere meginog, és ekkor keletkezik a „Horizontwandel” (a horizont-változás). Itt egy „Systementfaltung” (rendszerfejlődés), egy „Systemkorrektur” (rendszer-korrigálás), egy „Horizontstiftung” (horizont-kidolgozás) és egy „Horizontveränderung” (horizontrendszer változás) kölcsönhatása lép fel, amelyben az olvasók dialógusba lépnek a művekkel, ennek a dialógusnak biztosítania kell ezen művek folyamatosságát és történetét.¹⁴

Jauss ezen előadásában az elméleti premisszák egyrészt a Gadamer-féle „történeti-filozófiai” koncepciók¹⁵, másrészt pedig az „eltérés” fogalma, amelyet az orosz formalisták alkalmaznak a szövegek költői minőségére.

Ha ezekből az „irodalmon belüli” elméletekből indulunk ki, nehéz megmagyarázni az irodalom és a történeti realitásként értelmezett valóság viszonyát, és kimutatni az irodalom valóban történelmi jellegét, nevezetesen a történelmi hitelességének „kettős” természetét, mind szinkron, mind pedig diakron szinten.

Barthes megpróbálta e problémát megoldani azáltal, hogy a két perspektívát elkülönítette és megfordította. Az irodalmi termelés szinkroniáját visszavitte az általános történeti folyamat diakroniájába. Az irodalmi művek továbbélésének diakroniáját átalakította egy ahisztorikus jelenséggé ezen művek „szimbolikus” működési formájában. Ez a működés csak a szövegek strukturálásának volt köszönhető, és ezt nem kötik történeti tényezőkhöz. Ezen működés változó eredményei a különböző magyarázatok formájában csakis a különböző befogadók hozzájárulásának volt tulajdonítható. Barthes ezt az aspektust kizárólag a saját rendszeres és egyéni szemszögéből vizsgálta.

Ezzel szemben Jauss okfejtése az irodalom történeti hitelességének „kettős” természetéből indul ki és arra törekszik, hogy ezt a problémát a befogadó sor segítségével oldja meg.

A befogadás, csakúgy mint a szinkronia és a diakronia jelensége, úgy jelenik meg, mint az egyetlen lehetséges gondolkodási tényező a két perspektíva között, vagyis az irodalmi művek „élete” és történelmi „túlélése”.

¹² H. R. Jauss: *Literaturgeschichte als Provokation* p. 173–174.

¹³ Uo. p. 178.

¹⁴ Uo. p. 175.

¹⁵ H.–G. Gadamer: *Wahrheit und Methode. Grundlage einer philosophischen Hermeneutik*. Tübingen, 1960.

Végül a szerző egész sor nagyon helyes elvi következtetést von le, például, amikor többször is visszatérve hangsúlyozza azt a tényt, hogy a történelem és az irodalom közötti viszonyokat nem szabad kizárólag a történelem reprezentációjaként tekinteni¹⁶ – vagy amikor megállapítja, hogy az irodalom társadalmi funkciója csakis akkor jelenik meg, ha „az olvasó irodalmi tapasztalata hozzájárul a való világ megértéséhez, s következésképpen ez kihatással van társadalmi magatartására”.¹⁷

Jól láthatóak a szerző nehézségei az irodalom történeti hitelességének tisztán irodalmi magyarázatában, amikor a régi korokból származó művek reaktualizálásának problémáját tárgyalja.

Amennyiben ez a folyamat nem gyökerezik a tényleges világban, az általános emberi történelemben, az a veszély léphet fel, hogy mint az autogenezis gyümölcse jelentkezik, vagy azáltal, hogy egy módosított esztétikai helyzethez fordul vissza, vagy pedig azért, mert számításba veszi a tényt, hogy „az irodalmi fejlődés új momentuma megvilágítja az elfelejtett műveket, amelyek váratlan fényt kapnak.”¹⁸

Ennek a koncepciónak az a következménye, hogy alapjában a régi irodalmat lényegében az ízlésváltozások kénye-kedvének teszi ki. Egy ilyen alapállásból kiindulva nehéz kielégíteni az ismertetett program követelményeit, vagyis „egy kritikai revíziót végezni, vagy a kialakult irodalmi kánonok pusztítását előidézni”¹⁹ azáltal, hogy az irodalomtörténetet átértékeljük a befogadó esztétika szempontjából és így új kánonokhoz jutunk, amelyek megfelelnek a történelem követelményeinek. Az ismertetett tézisek különböző nehézségekbe ütköznek, amelyek mind egyazon tényezőnek tulajdoníthatók: a szerző korlátozott történeti koncepciója nem teszi lehetővé sem azt, hogy átfogja a jelenségek lényeges dialektikáját, sem pedig, hogy kitapogassa az irodalomtörténet valódi mozgását. Ez különösen magától értetődő akkor, amikor a szerző igyekszik meghatározni a diakronia és a szinkronia közötti viszony alapvető problémáját. Az olvasók elszigetelten vett reakciói nem adnak sem szinkron, sem diakron síkon szignifikáns reakció-együttest történelmi síkon. Hogy megoldja ezt a nehézséget, Jauss bevezette az elvárás horizontot, mint e jelenségek közös nevezőjét e két koordinátával kapcsolatban. Az irodalomtörténet... a változó elvárás horizontok történetévé válik. Hogy ennek belső fejlődését megragadja, a szerző felveti a kérdést, hogy vajon nem indokolt-e szinkron metszeteket készíteni a történelmi folyamat során, amely lehetővé teszi a velejáró formai szabályok viszonyítását egy adott időpontban a megfelelő elvárás horizontokhoz. Az ilyen természetű nagyszámú szinkron metszet segítségével a diakroniában, lehetővé válnék az ezekből nyert eredmények összehasonlítása és így a teljes mozgás megjeleníthető lenne. Ezen metszetek időpontjának kiválasztása a legkényesebb pontnak bizonyul. Hogyan válaszszuk ki? Ötévenként, tízévenként, vagy negyedszázadonként?

Ha mozgás alatt „transzformációt” értünk és nem folyamatos, áramlást vagy egy szériát, a szinkron metszeteket azokon a helyeken kellene készíteni, ahol a fejlődés fordulóit a legjellegzetesebbek és oly módon, hogy lehetővé váljék az össz-mozgás kibontása.

¹⁶ H. R. Jauss: *Literaturgeschichte als Provokation* p. 199.

¹⁷ Uo.

¹⁸ Uo. p. 193.

¹⁹ Uo. p. 170.

A szerző felfogása szerint elvileg mégis lehetséges lenne, hogy ezeket a metszeteket a lánc bármely pontján végezzük, a befogadási folyamat bármely történelmi pontján. De „az ilyen rendszerek tisztán kronológiai egymásutánja” (a szerző olyan szinkron jelenségekről beszél, amelyek ott jelennek meg, ahol a metszetet készítik, és amelyek lehetővé teszik a formák rendszerének kijelölését szinoptikus összehasonlítás segítségével) – „ez az egymás után következés a diakrónia és a szinkrónia között végzett véletlenszerű metszetek eredménye.”²⁰ és nem alkot történelmi fejlődést anélkül, hogy ne adná ezen fejlődés határozott etapjait. Más szóval – a történelmi korszakok képzése helyett. Ez pedig kifejezhető ezen módszer segítségével, ez sem nem mozgás, sem nem fejlődés, ez legfeljebb egy „sorozat”. Igaz, hogy Jauss megkísérli elhatárolni magát a formalista „irodalmi sorozat” fogalomtól, azt állítván, hogy a formák autogenerációs automatizmusa (ez az orosz formalisták tézise) megszakad az olvasók befogadó tevékenységének közbejöttével.²¹

A tény az, hogy az olvasók befogadó tevékenységének közbejötté egyszerűen lehetővé teszi az irodalmi hagyományok formálásban két egymástól független sorozat kialakítását egy helyett, és az irodalmat nem vezeti el egy olyan együttes történelmi folyamat koncepciójához, amelyben szerepet kap a termelő és a befogadó. Tehát a metszetek eredményeképpen megkapjuk egyrészt a befogadó sorozatot, a dialógust: mű–olvasó–mű, másrészt a termelési sorozatot, a dialógust: szerző–mű–szerző–mű.²¹

„Az irodalom és az olvasó közötti viszony egyszerre tartalmaz esztétikai és történelmi implikációkat.

A *történelmi* implikáció (a szerző kiemelése) az alábbi módon nyilvánul meg: az első olvasó felfogása átkerül generációról generációra, egy olyan befogadó folyamatba, ahol az egyre gazdagodó szemekből álló láncot alkot . . .”²²

Az irodalmat az „irodalmon belüli” felfogás szerint úgy fogják fel, mint a befogadó magyarázatok folyamatos átvitelét.

Ezen befogadó dialógussal párhuzamosan létezik ugyanis egy másik sorozat: termelési természetű dialógus sorozat, amely a hagyomány fonalát szövi összekötve a különböző műveket.

Ez utóbbi sorozat a szerzők által végzett olvasás eredménye, tehát a lánc ez: mű–szerző–mű. Jauss azt írja: „Ha egy művet a befogadás esztétikája szemszögéből taglalunk, ez azt jelenti, hogy az irodalmi sorozatba egy folyamatot iktatunk – azért, hogy abból a történelmi szerepet és jelentőséget felfedjük az irodalom által elért esztétikai tapasztalat szintjéhez viszonyítva . . . – e folyamat során az olvasó és kritikus passzív befogadása átalakul aktív befogadássá, hogy a szerzőnél ebből új alkotás keletkezzék.”²³ Bizonyos, hogy az említett gyűjtemény kiadása óta Jauss korrigálta, módosította és fejlesztette gondolatát, anélkül, hogy teljesen megváltoztatta volna, nevezetesen, ami az „irodalmon belüli kört” illeti, amely elméletének a váza.²⁴

²⁰ Uo. p. 198.

²¹ Uo. p. 191–192, lásd még p. 194, 196, 198.

²² Uo. p. 170.

²³ Uo. p. 189.

²⁴ H. R. Jauss: Der Leser als Instanz einer neuen Geschichte der Literatur. Poetica 3–4/1975. p. 325–345 és főleg Esthetische Erfahrung und literarische Hermeneutik, I. Versuche im Feld der Esthetischen Erfahrung, München, 1977.

Barthes-nek igaza van, amikor megállapítja, hogy a nyelv nem „ártatlan”. Amikor „sorozatról” beszélünk, nem történelemről van szó, hanem – a legkedvezőbb feltételezés szerint – folyamatos elemek kronológiájáról.

Még a pseudodidaktikai „dialógus” sem feledtetheti ezt a tényt, ezt a fogalmat minden esetben idézik, amikor a sorozatok formálásának igazolásáról van szó. Sok kérdés válasz nélkül marad. Például hogyan reagál egymásra ez a két sorozat, ha a befogadó reaktíválás nem kerül át az írott szövegbe?

Több észrevétel is tehető a befogadó esztétika ezen elmélete tárgyában.²⁵ Kérdezhetjük:

- a normál olvasó el nem különülő fogalma,
- magának az esztétikának a fogalma, amelyet egyértelműen a forma határoz meg,
- a tény, hogy a problémákat kizárólag saját rendszerükön belül taglaljuk, mellőzve társadalmi aspektusukat, úgyannyira, hogy például
- a kapitalista termelési időszakokban annyira fontos cirkulációs szféra problémáját teljesen kizárják, nem is szólva a tényről, hogy a szerző, a mű és az olvasó közötti hasadás maga is az ott létrehozott új feltételek következménye . . . stb.

Másrészt pedig, mindenekelőtt el kell ismernünk, hogy a fenntartások ellenére a befogadás-esztétika gyümölcsöző és lényeges impulzusokat adott a módszertani vitákhoz az irodalom területén és új gondolkodásmódhoz vezetett az irodalom „történelmi státusáról”. Ugyanígy igaz, hogy az alapvető kifogás megtartja értékét: megtartja a történelem-fogalom elégtelenségét és a tényt, hogy a módszertani előítélet ezen a területen a szerzőt arra indítja, hogy megfordítsa a ténylegesen meglevő viszonyt az irodalomtörténet és az általános történelem között, hogy igazolja az előbbi függetlenségét és autonómiáját.

Az említett kötet utolsó cikkében a szerző annak a művészettörténeti paradigmának az alkalmazását ajánlja, amely a történeti folyamatot egy állandó dialógus eredményének tartja, magát a dialógust pedig úgy tekinti, mint a hagyomány generátorát.²⁶

Barthes üldözte az irodalomtörténeti irodalmat, a befogadási esztétikát azzal a szándékkal, hogy az irodalomtörténetet új elméleti (módszertani) alapokra helyezze, és feloldotta az autentikus történelmet az irodalomtörténetben, megfosztva ezzel történelmi alapjától. A két esetben a lényeges hiba ugyanaz: A történelmet nem úgy fogja fel, mint a társadalom és az ember jövőjének dialektikus folyamatát, amelyen belül minden tevékenység találkozik és kölcsönösen befolyásolja egymást, oly módon, hogy ezeket csakis ezen feloldhatatlan kölcsönös függés keretében lehet magyarázni.

*

Az NDK Tudományos Akadémiájának egy kutatócsoportja tett kísérletet, hogy feltárja az irodalmi tényeket ilyen szemszögből egy kollektív vizsgálat segítségével, amely

²⁵ Uo. Jausshoz intézett kritika a kollektív munka szerzői részéről. Gesellschaft-Literatur-Lesen, Literaturrezeption in theoretischer Sicht. Igazgató és főszerkesztő: W. Nauman, munkatársai D. Schlenstaedt, KH. Barck, D. Kliche, R. Lanzer, Berlin–Weimar, 1973. p. 131–145.

²⁶ H. R. Jauss, I. m. p. 10.

Manfred Nauman vezetése alatt folyt és 1974-ben hozták nyilvánosságra az alábbi címen *Gesellschaft-Literatur-Lesen*.²⁷

Az a tény, hogy az „olvasás” kifejezés szerepel ennek a kollektív tanulmánynak a címében mutatja, hogy a szerzők nem kívánták vizsgálni a befogadás problémájának minden kérdését, hanem egy egészen különleges befogadási móddal foglalkoztak, nevezetesen azzal az olvasással, amely akkor alakul ki, amikor az irodalmi folyamat egy bizonyos fejlődési szintjén az irodalmi művek a címzettekhez nyomtatott szöveg alakjában kerülnek.

A szerzők abból a gondolatból indulnak ki, hogy a befogadási folyamatban a mű és az olvasó között kifejlődő viszonyokat csakis akkor lehet teljesen megérteni, ha ezeket ama viszonyok fényében vizsgáljuk, amelyek kialakulnak a szerző és a műve között a termelési folyamat során. Más szóval kifejezve: a szerzők figyelmüket a teljes irodalmi kommunikációs folyamatra összpontosítják, nevezetesen erre a láncra: szerző–mű–olvasó, ahelyett, hogy a befogadás elszigetelt aspektusára korlátoznák figyelmüket (mű–olvasó).

Ez az az első pont, amelyben a kutatók felfogása különbözik Jauss felfogásától.

A második alapvető különbség abban a tényben rejlik, hogy az irodalmi kommunikációs folyamatot magát is úgy tekintik, mint a társadalmi kommunikáció egy specifikus formáját – és így tekintettel egy tágabb kontextusra, kilépnek az irodalmon belüli tér határai közül. A szerző–mű–olvasó lánc átalakul és lesz valóság–szerző–mű–olvasó–valóság lánc, vagyis belegyökerezik az egységes történelmi folyamatba. És ettől kezdve vizsgálni kell azokat a különböző konkrét feltételeket, amelyek között az irodalom termelése és befogadása létrejön.

A „termelés” fogalmának említése az irodalmi tevékenység során Marxtól származik, aki többször beszélt az emberekről, mint akik saját gondolataik „termelői”, a „szellemi termelésről”, valamint a művészetről és a költészetről, mint „a szellemi termelés ágazatairól”.²⁸

Az, hogy irodalmi vonatkozásban használják ezt a „termelés” fogalmat, mutatja, hogy az irodalmi alkotást úgy kell tekinteni, mint olyan tevékenységet, amely bizonyos strukturális analógiákat mutat az anyagi termelési folyamatokkal. Marx úgy fogta fel az anyagi munka folyamatát, mint cserefolyamatot az ember és a természet között, olyan folyamatot, amelynek segítségével az ember átalakítja saját természetét és ugyanakkor fejlődik mint társadalmi lény.

Tehát Marx szerint a munka az ember számára egy „önmegvalósító” folyamat, amely lehetővé teszi saját természetének megalkotását és tökéletesítését. Ezzel a folyamattal együttjár nemcsak az objektív világ konkrét birtokbavétele az anyagi termelésen keresztül, hanem ezenfelül még e világ birtokbavétele értelmi síkon és ez különböző formákban: elméleti birtokbavétel formájában, például a tudomány keretében, egyszerre gyakorlati és szellemi birtokbavételi formában a művészet keretében.

Amennyiben az anyagi termelést és a szellemi termelést – beleértve az irodalmat – közös nevezőre hozzuk, mint amilyen a birtokbavétel is, feltételezhetjük, hogy léteznek analógiák a fogyasztás és a befogadás között is mint olyan újra-birtokbavételi folyamat, amelyet magának a birtokbavételnek az eredményei váltanak ki a két területen.

²⁷ Lásd a 25. annotációt.

²⁸ Uo. 20.

Marx a *Gazdaságpolitika kritikájához* írt híres előszavában, 1857-ben kifejtette téziseit a dialektikáról a termelés és fogyasztás között, kimutatva többek között, hogy a termelés szüli a fogyasztást, e célra szükséges tárgyat hoz létre – másrészt pedig, hogy egy tárgy termelése létrehozza e tárgy igényét, a fogyasztásnak igényét és hogy következésképpen „alanyt is hoz létre a tárgy számára”. Megfordítva, a fogyasztás nem passzív elfogadása egy végterméknek: ebből csak akkor lesz valódi termék, vagyis egy „tárgy az ember számára” (az alany számára), ha az ember felhasználja, és használati értéket tulajdonít neki.

A használat maga viszont létrehozza az újabb termelés igényét . . . „azáltal, hogy – mint Marx mondja – ezt a tárgyat úgy képviseli mint eszmét, mint belső képet . . . mint célt”.²⁹

Ezen dialektikus viszonyon belül a termelés mégis mint meghatározó elem marad meg . . .

A Marx által leírt dialektikus viszony, amely a termelés és a fogyasztás között keletkezik (anyagi termelés és fogyasztás) operatív modellt kínál egy újabb megközelítéshez, egy újabb megértéshez ama viszony vonatkozásában, amely az irodalmi termelés és befogadás közt fennáll.

Az irodalmi befogadás problémájára adott válaszok mindig két szélsőséges megoldás között ingadoztak: vagy alárendelte az autonóm mű az olvasót, akit úgy tekintett csupán mint fogyasztót, mint passzív csodálót az olyan művészi tárgy előtt, amelynek értelmét (irányát) egyszer s mindenkorra rögzítették; vagy pedig a mű az olvasó játékszerévé vált, aki azzal szabadon rendelkezett, és önkényesen maga adott valamilyen értelmet neki. Az olvasó mindenhatósága megfelel a mű tehetetlenségének, a mű mindenhatósága megfelel az olvasó tehetetlenségének. Ezzel szemben, olvasás közben a mű és az olvasó között levő kapcsolatok – azon törvények megvilágításában nézve, amelyek megszabják az anyagi termelés és fogyasztás közötti viszonyokat – látjuk, hogy egy olyan folyamatot alkotnak, amely egyszerre hat mindkét irányban, és hogy ebben a folyamatban egyformán részt vesz a mű és az olvasó, a termelő és a befogadó, nem szólva arról a tényről, hogy végső soron maga az irodalmi mű az, amely megszabja ezt a kölcsönhatást.

E korreláció megjelölésére az említett munka szerzői megteremtették a „Rezeptionsvorgabe” (befogadási fogékonyság) fogalmát.³⁰ Ez a fogalom németül abból a két szóból áll, amely e korreláció két tényezőjének felel meg. Ez a kifejezés szemiotológiai szerkezetével is úgy hat, mint a gondolat didaktikai modellje. Ezen modell alapján a két korrelációs tényező: a mű és az olvasó megőriznek egy viszonylagos autonóm tevékenységet. A művet a szerző megtölti egy „sinnpotential”-lal, ennek virtuális jelentése van, amely „Wirkungsstrategie” szerkezetet kap az olvasó intenciója szerint úgy, hogy a legtöbb esetben, a mű nem alkalmas minden befogadási típusra, vagy értelmezési, vagy a jelentést aktualizáló típusra.³¹

Más oldalról, a mű jelentésének realizálása, a jelentés virtuális mezejének átalakítása a realizált irányban, az olvasó részéről erőfeszítést kíván: aktív együttműködést.

²⁹ Uo. p. 19.

³⁰ Uo. p. 35.

³¹ Uo. p. 59, 60, 63, 69, 75.

Következésképpen, ezen realizálás természetét nem kizárólag a mű természete szabja meg, hanem a befogadó természete is, az olvasó természete, az egyéni és egyénen kívüli adottságok, amelyekkel az olvasó az olvasást végzi.

A mű és az olvasó közötti kölcsönhatás-modell „Rezeptionsvorgabe” fogalma kikerüli az előző két elméleti gondolkodás veszélyeit: egyrészt, a mű esszencialista koncepciója a művet mint zárt egészet fogja fel, amelynek egyetlen, maradandó, örök értelme van (pl. a német klasszicizmus), másrészt, a strukturalista koncepció, ahol a művet úgy tekintik, mint minden értelemről mentes üres jelképet, amely az olvasó jelentésaktusából véletlenül adódik (pl. Barthes álláspontja).

A „Rezeptionsvorgabe” először is „semleges fogalom”,³² amelyet a különböző strukturális modellek („Rezeptionsvorgabe”) megkülönböztetésére pontosan meg kell fogalmazni. A „Rezeptionsvorgabe” jellegét több tényező határozza meg:

1. az irodalmi mű és a valóság között meglevő kapcsolat jellege (annak referenciális jellege),
2. szándékolt társadalmi funkciójának jellege (ez szorosan kapcsolódik a referenciális jelleghez),
3. a szándékolt társadalmi funkció szolgálatára elfogadott hatás-stratégia, és
4. következésképpen: a keresett hatás.

E négy tényező megfelelő konkrét kombinációja lehetővé teszi nagyjából a „Rezeptionsvorgabe” négy különböző modelljének megkülönböztetését, aszerint, hogy „szemantikai síkon vannak rögzítve” (ezek szövegstrukturálása hasonlít a diszkurzus nyelvhez), aszerint, hogy ezek „áttetszőek”, „instabilok” vagy „nem-áttetszőek a szemantikai síkon”.³³

De egyedül a „Rezeptionsvorgabe” fogalma, a dialektikus kapcsolat megállapítása a mű és az olvasó között, nem lenne elég arra, hogy kilépjünk a Jauss-féle autogenetikai és irodalmon belüli szintről, és hogy ténylegesen meghatározzuk az irodalmi kommunikációs rendszer egészének történelmi hitelességét, a termelési folyamatát csakúgy, mint a befogadási folyamatát, minden jelenségükkel és minden viszonylatukkal. E feladat megoldása megköveteli, hogy elhagyjuk a tisztán szisztematikus szempontot, és ezen tényezők működésének kutatását a különböző konkrét történelmi korszakok feltételei között.³⁴ Minden félreértés elkerülésére hangsúlyoznunk kell, hogy ezeket a szavakat: történelem és történelmi hitelesség – marxista értelemben használjuk.

A történelem marxista fogalma feltételezi, hogy az emberi történelem olyan egységet alkot, amely felölel és megszab minden emberi tevékenységet, és amelynek jellegét és fejlődését végső fokon az anyagi termelés folyamata határozza meg. Ez az a fogalom-együttes, amely látszólag kizár minden specifikus jellegét és az egész folyamat egyes részeinek viszonylag autonóm fejlődését, amit Jauss „marxista provokációnak” minősít. Ez olyan állásfoglalás, amely nem felel meg a valódi marxista gondolatnak. Mert

³² Uo. p. 35.

³³ Szemantikai síkon rögzítve. I. m. (p. 69) áttetsző (p. 65), instabil (p. 69) – nem-áttetsző (p. 67, 73).

³⁴ A III. fejezet *Literaturrezeption in der Geschichte* (p. 187–237) és a IV. fejezet: *Sozialistische Kultur- und Literaturrezeption* (p. 237–301).

a kölcsönös feltételek, a történelmi folyamat egységének kidomborítása csak *egyik aspektusa* ennek a problémának és egyáltalában nem zárja ki az egyes szellemi tevékenységek, a különféle részlet-folyamatok *viszonylagos autodeterminálását*. Marx és Engels több alkalommal is kiemelte ezt a viszonylagos különbséget. Éppen ellenkezőleg, a történelem egységelmélete jobban kiemeli a részleges történelmi folyamatok sajátosságát. Egyébként a történelem felidézése érdek nélküli cselekedet lenne, ha nem irányítaná a kutatást olyan specifikus elmélkedés felé, amely összeköti minden társadalmi cselekvés részleges folyamatait az egységes történelmi folyamattal és azokkal a specifikus változásokkal, amelyek ezekben a „közbenső zónákban” lépnek fel.

Ha az irodalom történelmi hitelességéről beszélünk, számításba kell venni a „közbenső zónát”, amelyet az „irodalmi viszonyok társadalmi együttese”, a „gesellschaftlichen Literaturverhältnisse” alkot Lenin szóhasználatára szerint, és ez megfelel a társadalmi-történelmi fejlődés egy bizonyos szintjének.³⁵ Ezek konkrét jellegétől függenek „az irodalmi termelés és befogadás társadalmi módjainak” konkrét feltételei.³⁶

Következésképpen, a szerző részéről bizonyos „Rezeptionsvorgabe”-típus kiválasztása és egy időben műve társadalmi funkciójának, potenciális hatókörének, sorozatának, vagyis „kettős” történelmi természetének lehatárolása, nem tisztán individuális, esztétikai vagy szubjektív elhatározás, hanem objektív, társadalmi és történelmi feltételszabás is. Megfordítva, valamely mű befogadása egy vagy több olvasó részéről, ugyancsak nem tisztán szubjektív ténykedés, ezt is befolyásolják intra-szubjektív módon „az olvasás társadalmi módjai” (die gesellschaftlichen Lektürenweisen).³⁷

„Az olvasás társadalmi módja” nem azonos a Jauss-féle „elvárási horizonttal”, mert nem tisztán irodalmi kategóriáról van szó. „Az olvasás társadalmi módjai” felölelik azokat az olvasói elvárásokat, amelyek irodalmon kívüli tényezőkből adódnak. A társadalmi élet gyakorlati tapasztalatai, a problémákkal, a szükségletekkel, az ellentmondásokkal, a normákkal és értékekkel, a lehetőségek és korlátozások mind szerepet játszanak itt, csakúgy, mint az esztétikai tapasztalat.

A modern idők irodalmi befogadásának társadalmi módjainál a közvetítő tényezők, mint például a könyvkereskedések, könyvtárak, írók nyilvános felolvasásai, iskolai irodalomtanítás, a kiadványok irodalmi hirdetései, a sajtó, a tömegkommunikáció egyre nagyobb szerepet játszanak. Tegyük ehhez hozzá azokat a közvetítéseket, amelyek elsősorban az esztétikai normák alakulását, az egész értékelési rendszert befolyásolják és ezen keresztül az olvasó esztétikai elvárását is, mint az irodalmi kritika, az irodalmi díjak, tehát gyakorlatilag a teljes ideológiai nyilvános apparátus, hasonló esetben, egyenesen manipulálja a befogadási folyamat meghatározó elemeit.

Ez utóbbi megállapítások az irodalmi viszonyok működésének történelmi formájára vonatkoznak, amelyben az eredetileg közvetlen kapcsolat a szerző és a közönsége között felbomlott, és ahol egy intervallum alakult ki a termelési folyamat és befogadási folyamat között, miközben az irodalmi termék belépett az irodalmon kívüli zónába és anyagi körforgásba, hogy ebből mint áruforma kerüljön ki. Ebben az intervallumban az irodalom számára heteronóm erők szabják meg a törvényeket.

³⁵ Uo. p. 97.

³⁶ Uo. p. 36.

³⁷ Uo. p. 91.

A szerző és az olvasó közötti kapcsolatok eme fejlődése – amit már megingatott a XIX. század elején a kapitalista termelési mód győzelme – előidézte – a termelés oldalán és az irodalmi befogadás oldalán – a két „termelési rendszer az ideális, ill. materiális interferenciáját, vagy inkább egybekapcsolódását. A két rendszer interferenciája az irodalomszociológia kutatásának tárgya, de egyben tárgya minden irodalomelméleti gondolkodásnak.³⁸ A hagyományos irodalmi műfajokban előforduló módosítások és változások számos aspektusa megmagyarázhatatlan maradna, ha elhanyagolnánk azokat a hatásokat, befolyásokat, melyeket pl. a sajtóban megjelent regények gyakoroltak a regény fejlődésére a XIX. században, vagy az eladási nehézségekre, amelyeknek ki voltak téve a verseskönyvek és az abból származó következményekre a költői termést illetően. Nem véletlen, hogy Hachette azt ajánlotta Zolának, hogy regényeket írjon versek helyett, ha szélesebb körű közönségre akar szert tenni, és ugyanakkor pénzügyi sikerre is számít.

Következésképpen ez a reális helyzet visszatükröződik a szerzők gondolkodásában is. Ennek egy érdekes példája Zola *A pénzről az irodalomban* c. cikke, amely a Kísérleti regény c. kötetben jelent meg.³⁹ „Az irodalmon belüli dialógus”, amely Jausz szerint a befogadó láncolatban bonyolódik le a mű és az olvasó között, ezen irodalmon kívüli feltételek erős hatása alatt áll, és az „irodalom történelmi hitelességének” problémája nem taglalható kimerítő módon, ha ezek a tények figyelmen kívül maradnak. Mégis, az irodalmi kommunikációs rendszerben fellépő „két termelési rendszer” interferenciájának korszerű problematikája nem szünteti meg az irodalmi termelés mint szellemi tevékenység, *viszonylagos* függetlenségét.

„Az irodalom autonómiájának” gondolata, amely a kapitalizálódó folyamat kezdetétől főleg Németországban fejlődött ki – olyan okok miatt, amelyek nem tartoznak témánkhoz – ennek ideológiai tükrözése.⁴⁰

Az irodalmi termelés mint szellemi tevékenység, nincs alávetve a munkamegosztás következményeinek, de megmarad a kapitalista termelési mód keretei között, egy szabad alkotó tevékenység, ami egész sor illúzió lehetőségét hozza magával, beleértve a művészet függetlenségének illúzióját.

De a „szabad” szó ebben az esetben nem azt jelenti, hogy ez a tevékenység feltételmentes lenne, főleg az ideológiai előfeltételektől, hanem ez a tevékenység független azoktól a „termelési eszközöktől”, amelyek nem tartoznak a termelőhöz.

Ez a tény magyarázza, hogy a szerzők illúziót táplálhatnak az irodalom státusáról és annak termelési feltételeiről egy adott társadalomban, és arról a társadalmi funkcióról, amelyet – a társadalom jellegének megfelelően – az irodalom be tudna tölteni és be is kellene töltenie.

Egy irodalmi mű „társadalmi funkciója” – amit Jausz az irodalom „történelmi-termelői erejének” nevez – egyike a leglényegesebb tényezőknek ennek történelmi

³⁸ Lásd e témával kapcsolatban különösen *Escarpit* és csoportjának munkáit, pl. *E. Estivals: Szellemi alkotás, fogyasztás és termelés: Le littéraire et le social*, Paris, 1970. és *R. Escarpit: A könyv forradalma*, Párizs, 1965.

³⁹ *E. Zola: Pénz az irodalomban. Roman expérimental*, Paris, 1971. p. 177–211.

⁴⁰ Az irodalom autonómiája gondolatának geneziséét mélyrehatóan vizsgálta *M. Fontius: Produktivkraftentfaltung und Autonomie der Kunst. Zur Ablösung ständischer Voraussetzungen in der Literaturtheorie, Literatur im Epochenbruch. Fraktionen europäischer Literaturen in 18. und beginnenden 19. Jahrhundert*, G. Klotz, W. Schröder és P. Weber, Berlin–Weimar, 1977. p. 409–531.

hitelességére vonatkozóan, mivel összekapcsolja az irodalmi kommunikáció folyamatának szinkroniáját a befogadás diakroniájával.

A „hatás” és „hatás-stratégia” kategóriákkal kapcsolatban (Rezeptionsvorgabe) a „társadalmi funkció” egy olyan kategóriarendszert alkot, amelyet számba kell venni, ha vitatni akarjuk az irodalom történelmi hitelességét a mű–olvasó–valóság kölcsönhatásának aspektusából, Jauss terminológiája szerint a befogadás aspektusából.

A „hatás” és „hatás-stratégia” kategóriákkal kapcsolatban „Rezeptionsvorgabe” a „hatás-stratégia” segítségével, ami a maga részéről a szöveg strukturálásának alapelve. A „hatás-stratégia” arra törekszik, hogy a befogadóban a mű iránt specifikus attitűdöt idézzon elő.

Többféle lehetséges attitűd van, ilyenek: az identifikálás (klasszicizmus), kritikai távolság (kritikai realizmus),⁴¹ gondolkodó távolság (Brecht) stb., amelyek mindazonáltal ugyanazon szándékolt „társadalmi funkció” szolgálatába állíthatók.

A „társadalmi funkció” kategóriája az olvasás „gyakorlati” következményeire, az olvasó attitűdjének ama valósággal szembeni változására vonatkozik, amelyet az irodalmi mű akar gyakorolni a kiváltott hatásnak köszönhetően.

A „hatás” valójában egy „irodalmon belüli” kategória, a „társadalmi funkció” „irodalmon kívüli” kategória, amelyek túllépnek az irodalom horizontján az irodalmi kommunikáció rendszerének két utóbbi tényezőjét összekötve, vagyis az olvasót és a valóságot, és ezzel még egyszer közvetítenek az irodalomtörténet és a történelem között. Az irodalomnak ez a társadalmi funkciója Jausznál lecsökkent, nevezetesen a kritikai funkcióra. Az a társadalmi funkció, amelyet egy irodalmi mű konkrétan gyakorolhat, először is a valósághoz való viszonyától, az ezt sugározni tudó kapacitásától függ, és attól, hogy miként tud behatolni, elismerni és értékelni, a történelmi folyamatok objektív követelményeinek megfelelően, vagy ezeken túllépni, valamint a „Rezeptionsvorgabe”-nak megfelelő típustól.

Aszerint, hogy egy író mint Balzac, Zola, Aragon vagy más, a realista írást képviselő író azt reméli, hogy művének feladata, hogy tükrözze, hogy reprodukálja és abból operatív modellt alkosson, vagyis az igazmondó valóságot, hogy felfedje a társadalmi viszonyok komplex kauzalitását – mondja Brecht –, vagy éppen ellenkezőleg, arra gondoljon, hogy művének el kell távolítania az olvasót ettől a szomorú környezettől és elvonja az öröknek mondott értékek illuzórikus világába, vagy pedig aszerint, hogy mi a véleménye művéről, hogy annak fel kell rúgnia minden „csinált” tartalmat, mert ez elavult, és egy lenge játéknak kell magát odaadnia a nyelv elemeivel – tehát ezen előzetes választás szerint, ez nem csupán a „tükröződés” funkciója, a mű „denotációs” jellege a valósághoz viszonyítva, amely változni fog, hanem ez is társadalmi funkciója, genezisének jelenlegi realitásában virtuális hatékonysága, ugyancsak azokban az utólagos történelmi folyamatokban, amelyek mások lesznek.

Mindebből az következik, hogy a mű–valóság viszony természete és a mű társadalmi virtuális funkciója között létezik egy felbonthatatlan kölcsönhatás és egy írás típusának megválasztása mindig az irodalmi termelés társadalmi módjainak hatására történik, ez egyidejűleg meghatározza a „társadalmi-termelő” erejét a műnek – seines „gesellschaftlich eingefunden Charakters” – és történelmi jelentőségét általában, mind a szinkron

⁴¹ Lásd e témában: Gesellschaft-Literatur-Lesen p. 479.

síkon, mind pedig diakron síkon.⁴² Más szóval, az irodalom történelmi hitelessége – amint azt mindezen aspektusokból tekintve, nem magyarázható és motiválható az irodalom szűk keretében, azt úgy kell vizsgálnunk, mint egy specifikus emberi esetet⁴³ az általános történelem szélesebb keretében.

A fenti gondolatfűzés után térjünk vissza az eredeti problémához: az irodalom történelmi hitelességéről mint az irodalomtörténetírás problémájától itt elmondhatjuk – e pontban egyetértve Barthes-tal –, hogy ez csakis úgy oldható meg, ha a kutatás tárgyát szigorú ellenőrzés alá vetjük.

Az irodalom történelmi hitelessége nem korlátozódik sem a valóság mint referencia anyag és reprezentációs tárgy és az irodalmi művek közötti ekvivalenciára (a művek mint e valóság tükörképei tekinthetők), sem pedig a befogadó dialógus-sorozatára, a reaktualizáló láncolatokra, sem pedig néhány elszigetelt remekmű túlélésére.

Az irodalomtörténet csakis egy egész irodalmi folyamat: történelmi valóság–szerző–a termelés társadalmi feltételei–mű–a befogadó olvasó társadalmi feltételei–történelmi valóság révén képes megragadni a kérdést, vagyis a strukturalizmus és a befogadó esztétika „provokációja” után kell a történetírónak számításba venni, hogy az irodalom *története* nem lehet más, mint az irodalmi kommunikációs folyamat változó rendszereinek története.⁴⁴

⁴²Csakis ezen elméleti megfontolások alapján lehet a forma, a művek struktúrája, az írástípusok, a szövegbeli változások és szemiotikai aspektusok problémáit elképzelni és komolyan megvilágítani. Fordított irányban azok a történelmi változások, amelyek előfordulnak az irodalmi termelésben, csakis a szövegek szerkezeti változásain keresztül ragadhatók meg, vagyis egy szöveganalízis útján. Más oldalról, a szövegelemzés csakis akkor vezethet meggyőző eredményekre, ha az irodalmi elméletre támaszkodik.

⁴³Ami pedig a specifikus jellegét illeti ezen tevékenységnek a termelés oldaláról (mivelhogy a befogadó tevékenység nem azonos ezzel minden aspektusból) talán a következő módon írhatnánk le:

- a szerző számára, az irodalmi termelés először is munka és a műve objektiválás; és mivel minden munka egyidőben a valóság kisajátítása, átalakítása,

- de az irodalmi munka specifikus munka, lényegében alkotó munka, a valóság ideális elsajátítása, ami ezt közelíti a többi ideális elsajátítási formához, amelyet a többi művészet és a tudomány képvisel; ez olyan tény, amely megmagyarázza, hogy ezek egymást kölcsönösen befolyásolják, és hogy ezek az első gondolkodási sikot alkotják az általános történelem és a specifikus irodalomtörténet között,

- ez az ideális elsajátítás (birtokbavétel) ugyanakkor egy „Wiederspiegelung”, egy olyan ideális tükröződése a valóságnak, amely különbözik a tudományos (elméleti) visszatükröződéstől abban, hogy nincs irányítva, először is a tárgy felé, hanem a visszatükröző alany felé, vagyis a gnoszeológiai aspektus és az aktus értékelő aspektusa eltér attól, amely a tudományos visszatükröződést adja. Az irodalmi tevékenység elsősorban nem „új ismeretek” termelője a valósághoz viszonyítva, hanem értékelés. Ennek eleve értéktermelő jellege van, és társadalmi szerepe ehhez az aspektushoz kötődik.

- az irodalmi tevékenység, mint szöveg formájú visszatükröződés, kommunikatív funkciót tölt be (ennek köszönhetően az eredményébe foglalt ismeretek és értékek, az irodalmi mű, a társadalmi kommunikációba kerül, és így a társadalomhoz kerül), amely tevékenység minden más kommunikációs tevékenységhez közelít, akár nyelvészeti, akár nem-nyelvészeti tevékenység ez.

Azaz az irodalmi tevékenység komplex koncepciója, amely megfelel a használatra akkor, amikor meg akarjuk érteni minden aspektusában az irodalom történelmi hitelességét.

⁴⁴R. Rosenberg: *Literaturgeschichte als Geschichte der literarischen Kommunikation der Gesellschaft*. In: *Weimarer Beiträge* 6/1977, p. 53–74.

Az irodalmi kommunikáció egész folyamatának ilyen szemlélete ugyancsak felöleli a különböző rétegek egymásra következő történelmi problémáit kulturális és irodalmi síkon mind a termelés, mind pedig a befogadás aspektusából – vagyis többek között a művek továbbélésének problémáját –, mint az irodalomtörténeti folyamat *alkotó* tényezőit (minden ösztönzés a Jauss-féle elvárási horizont fogalmából ered).

Magától értetődő, hogy az irodalomtörténet feladatának ilyen koncepciója következményekkel jár, ami az együttműködés szükségességét illeti azon különböző diszciplínák között, amelyek az általunk ismertetni kísérelt komplex rendszer különféle rész-elemeivel foglalkoznak. Egy ilyen széles területet nehezen tanulmányozhat egyetlen kutató. Itt a kollektív munka, a hagyományos együttműködés nyelvészek és irodalomtörténészek között továbbra is szükséges, de ezt ki kell egészíteni más társadalomtudományi ágazatok hozzájárulásával.

Az irodalomtörténetírás tárgyának összetett koncepciója más problémákat is felvet, ilyen például a korszakok meghatározása.⁴⁵ Az itt előadott szempontból kiindulva az irodalomtörténetben alkalmazott cezúrákat az általános történelem nagy kulcs-dátumaihoz vagyis az irodalmon kívüli jelenségekhez kellene igazítani, hogy kifejezzük az irodalmon belüli folyamat viszonylagos autonómiáját. A fázisok időrendi csúszása, inkubációs időszakok, az irodalmi jelenségek késése vagy előreugrása az általános történeti folyamathoz viszonyítva – mindezt csakis a referenciarendszer keretében magyarázhatjuk meg.

A történelmi periodizálást alkalmazni mint *keretet* ez az egyetlen lehetséges módszer arra, hogy egy történelmi korszakon belül, nevezetesen a XIX. sz. kezdetétől megragad hassuk a belső irodalmi folyamat növekvő összetettségét és gyakran ellentmondásosságát, a párhuzamos áramlatok sokféleségét. Az irodalomtörténetek többsége által elfogadott rendszerezés keretében – rendszerezés az áramlat–irányzat–iskola szerint, ezeket mint autonóm jelenségeket tekintve – látszólag heterogén elemek találkoznak és halmozódnak egymásra, értelmetlenül. Ha viszont számításba vesszük azt, hogy ezek az elemek egy és ugyanazon történelmi korszakhoz tartoznak, láthatjuk, hogy ezek különféle felelettel szolgálnak ugyanazokra a problémákra és konfliktusokra, amelyek ebben a korszakban felmerülnek, és ezeket különböző lehetséges álláspontok, utak és megoldások alapján kapjuk, olyan dialógus válaszaiként, amelyek a szövegen kívülre vonatkoznak, nem szólva arról, hogy ezek a válaszok ugyanakkor egy „szövegen belüli” dialógusban materializálódnak. Az így felfogott irodalomtörténet mindenekelőtt *történelem* lesz, nem a remekművek időrendi láncolata, nem a befogadó-sorozatok tömege, hanem az emberi alkotó munka egy sajátos módjának története, vagyis irodalmi tevékenységének és eredményeinek története, tehát *irodalomtörténet* lesz e szó minden következményével együtt.

(Fordította: G. Gaál Zsuzsanna)

⁴⁵A periodicitásra vonatkozó szekundér irodalom légiónyi. Csak példaképpen idézem: Az irodalmi periodizálás elemzése, Paris, 1972. c. kötetet, amely az ILTAM (Irodalmi és Tömegművészet-Teknikai Intézet) és az École Pratique des Hautes Études közös rendezvényének anyagát tartalmazza.

CSOPORT, ISKOLA, ÁRAMLAT

Szinte unalomig ismételt közhelye az irodalomtörténeti metodológiának, hogy terminológia-készletünk – a tárgy természetéhez is illően – maga is metaforikus, átvitt értelmű, hogy olyan „képes” kifejezésekkel dolgozunk, mint „barokk”, vagy „romantika”, vagy „mozgalom”, vagy „kép” – négy szférából vett négy szó. Különösen az irodalom időbeli mozgásformáinak megjelölésére szolgáló kategória-használatunk heterogén s bizonytalan.

Három időbeli mozgásformára vonatkozóan következik itt néhány megjegyzés, javaslat. Mindhárom a több művet, illetőleg több íróat összefoglalóan jelző fogalmak körébe tartozik, tehát eleve feltételezi az irodalomnak, mint egyetlen művön túli önálló egységnek vagy szerkezetnek létét és időben való mozgását.¹

1. A több íróat, alkotót együttesen megjelölő fogalmak közül irodalomtörténeti terminusként vagy aktuális kritikai megjelölésként használjuk a „csoport”, „csoportosulás”, illetőleg „mozgalom” megjelöléseket. Mindezek önmegjelölésként is használatosak. Ezért is a továbbiakban a csoport terminust nem *szokásos* irodalmi, irodalomtörténeti értelmében használjuk, sőt: mintegy megfosztjuk történetileg megszokott konnociójától: egy más tudományág rendszere szerint élünk vele.

A csoport, kiscsoport fogalma a szociológiának s a szociálpszichológiának évtizedek óta egyik legfontosabb, legjobban kidolgozott fogalma. Csak éppen utalásszerűen hadd hivatkozzam pl. Georges Gurvitch részletes csoportosulás (groupement) tipológiájára.² Ismert tudománytörténeti tény, hogy a mai szociálpszichológia egyik megalapítója, Kurt Lewin éppen a kiscsoportok vizsgálatával nyitott új szakaszt. „A csoport lényege nem a tagok hasonlósága vagy különbsége, hanem kölcsönhatása, interdependenciája. Egy csoportot „dinamikus egységként” jellemezhetünk, ami azt jelenti, hogy bármely részletének az állapotváltozása valamennyi többi részlet állapotát is megváltoztathatja. A tagok kölcsönhatásának fokát tekintve a kiscsoportokban a laza tömegszerű állapottól a sűrű összetartozásig minden változat megtalálható” – hangzik Lewin indító megállapítása.³ Minden csoportkutatás alapjául az a szinte már közhelyként hangzó megállapítás szolgál,

¹ Így pl. az utóbbi időben az irodalom tudományos megalapozását célzó egyik legjelentősebb kísérlet (Siegfried J. Schmidt: On the Foundation and the Research Strategy of Science of Literary Communication (Poetica, 7, 1973, 7–35.) rendszerezése szerint problémakörünk részint az „author, text-producer” CCS-e, azaz Complex Conditioning Situation-ja – de ugyanakkor a „text-production”, „text-modelling” részébe tartozik – mindkét esetben *diakron* szempontból vizsgálódva.

² Georges Gurvitch: La vocation actuelle de la Sociologie I. 305–352.

³ Lewin, Kurt: A mezőelmélet a társadalomtudományban. Budapest, 1972. Gondolat Kiadó. L. itt: Mérei Ferenc: Kurt Lewin, 5–9.

hogy egy csoport, mint egész több a részek összegénél. Néhány évtized alatt évenként egyre növekvő számú vizsgálattal és hipotézissel gazdagították a kiscsoportok dinamikus elméletét – egyik oldalon a csoport belső viszonyainak pontosabb leképezésére, mérésére, főleg a kommunikációs viszonyok, hálózat mérésére törekedtek –, a másik oldalról kísérletek történtek a csoportot összetartó magatartások, szerepek, szokások, „ideológiai jellegű” tényezők leírására és meghatározására.

„A kiscsoportra az jellemző, hogy általában korlátozott számú tagjai szabad társ- és csoportválasztáson (esetleg ennek illúzióján) vagy a személytelen társadalmi betagozódás gépezetének működésén nyugvó, tartós, személyes kontaktusban élnek. Tevékenységeik egymásra vonatkoznak, és kölcsönösen függenek egymástól, s e tevékenységek szerveződését és megosztását azonos cél szabja meg. A csoport tagjai között állandó jellegű információcseré és kölcsönös véleménybefolyásolás zajlik. A csoporttagok kapcsolatai meghatározott módon megszilárdulnak és strukturálódnak, kölcsönösen egymásra vonatkoztatott szerepek rendszerébe épülnek. E struktúrákra és szereprendszerre hagyományok és szokások, tekintélyi, vezetési és befolyási hierarchiák, normák és értékorientációk (vagyis a csoportot alkotó egyénektől független létező objektívációk) épülnek, amelyeknek betartása végett a csoport kialakítja a maga ellenőrzési és szankcionálási rendszerét. Mindezek nyomán a csoportban kialakul a tulajdon határainak, elkülönültségének és saját csoportlétének tudata ('mi-tudat'). A csoport létének objektív, külső környezeti feltételei és belső – strukturális, ideologikus és pszichikus – viszonyai együttesen alakítják összeforrottságának (kohéziójának) és a külső hatásokkal szembeni ellenállóképességének mértékét” – írja egy magyar pszichológus, Pataki Ferenc.⁴

Nem lehet itt és most feladatunk az egész fejlett és bonyolult csoportdinamikai kutatás értékelése. Csak annyit jegyezzünk meg, hogy a vezetés formáira, a tekintélyre, a munkaeredményekre, a csoportok belső összetételére, az egyének egymás közti viszonyaira és kommunikációjára vonatkozólag olyan releváns eredmények születtek, amelyek nyilván az írókból, illetőleg az írókból is álló kiscsoportok vizsgálatánál is érdekes eredményeket hozhatnak. Az író ez esetben olyan egyén, aki – másokhoz hasonlóan – barátokkal, környezetével informális kapcsolatba lépett. Buda Béla így látja e csoportok jelentőségét: „A személyiség a maga attitűdjeit, érték szempontjait, ideáljait stb. kis csoportokban (vagy csoportokon belül kialakult emberi kapcsolatokban) ún. reference group-okban, vonatkoztatási csoportokban szerzi és változtatja (azonosulás). Egy személyiség egymást követő vonatkoztatási csoportjai között hasonlóság van, mivel a személyiség kialakult szerkezete, világnézete szerint választ magának ilyen csoportokat.

Az író személyiségének és íróvá válásának megértésében és vizsgálatában fontos a csoport fogalma. Keresni kell az író élettörténetében azokat a szűkebb közösségeket, amelyek a maguk belső atmoszférájával az irodalom felé terelték a személyiséget. Sok író eszmei fejlődésében, stílusbeli vagy ideológiai állásfoglalásában egy-egy baráti, néha írókból, művészekből álló társaság hatása mutatkozik meg. Ezek a társaságok alakítják vagy segítik kialakulni művészi és társadalommal kapcsolatos attitűdjeit, ezeken belül építi magába az író vagy költő a művészre jellemző életmód, ill. viselkedésmód formáit.”⁵

⁴Pataki Ferenc: A kiscsoportkutatás elméleti problémái. In: Csoportlélektan, Budapest, 1969. Gondolat. 10. l. – Vö. uő. Új fejlemények a csoportkutatásban. Valóság, 1978. 9. sz. 80–92.

⁵Világirodalmi Lexikon: II. 468–469.

Buda Béla megállapításainál is tovább mennék; a csoport szociálpszichológiai értelmezése más módon is segíthet az irodalomtörténeti vizsgálatban. Tudomásom szerint az irodalomtörténészek közül újabban csak Joseph Strelka foglalkozott a kérdéssel, aki műve egy fejezetében jellemezte a csoport szerepét az irodalom életében.⁶ Strelka példák sorával írja le a csoport működésének néhány formáját, a véletlen találkozásoktól a közös munkáig. Számára azonban ugyanakkor a csoport az íróra gyakorolt *kényszernek* egy formája, egy tényezője csupán. Fejtegetéseit ebbe a keretbe ágyazza. Magam, mint mondtam, inkább úgy vélem, hogy a csoport elemi és elkerülhetetlen része az irodalom történeti mozgásának.

A csoportot, mint az irodalom történeti mozgásformáinak legelemibb, szociálpszichológiai, csoportdinamikailag megragadható, de irodalomtörténetileg is értékelhető és jelentőséggel bíró formáját tekintem. Arra – ismereteim szerint – még nem történt rendszeres kísérlet, hogy a csoportlélektan és a csoportszociológia eredményeit írókból, illetőleg alkotókból álló csoporton alkalmazzák. Az ilyen vizsgálat pedig mindkét tudományterület számára haszonnal járhat. Az irodalomtörténet szempontjából: a csoportdinamika és csoportszociológia segít jobban megérteni az író-csoportosulások keletkezését, összetartozását, majd szétbomlását. Az egyszerűen baráti társaságból, a bohém körből egy – történetileg megragadható – ponton igazi irodalmi csoport válik. Felvethető a szociálpszichológia módszertanán belül, hogy ez esetben nem kellene-e külön csoportfajtáról is beszélni, a szociálpszichológia által vizsgált *konfliktusos csoport* helyett a *kreatív csoportok* csoportdinamikáját kutatni. Az írói csoport ugyanis olyan kiscsoport, amelynek tagjai önálló alkotók, s ahol a csoport belső dinamikáját, feszültségét is az alkotás mint cél adja. Az író személyiségében maga is – szociológiai elemelve – társadalmi összefüggések komplex egésze jelenik meg: az írói személyiség maga is mediátor mikro- és makroszociológiai jelenségek között. A kreatív kiscsoport tehát a társadalmi-gazdasági összefüggések végtelenül bonyolult hálózatát is képviseli; – statikusan is és mozgásában is.

Az egyik kutatási feladat tehát a jövőben a kreatív csoportok belső dinamikájának vizsgálata lehetne – történeti rekonstrukcióban és a jelenben. Evvel kapcsolatban a „szerep” fogalom hasznosítása látszik termékenynek.

Milyen állomásokon, fokozatokon keresztül jön létre, keletkezik egy kreatív csoport?

Az alapforma valószínűleg a két főből álló baráti csoport, amely azonban különleges aktivitást fejt ki. Lehet csak vita és beszélgetés, de igen gyakran valamilyen közös cselekvés: századunkban nagyon gyakran a játék, a blődli. A magyar irodalomban például a Nyugat-mozgalom előzményei között tartjuk számon annak a három fiatalembernek alkalmi társulását, akik 1910 körül Budapest utcáin elkápráztatták a járókelőket csínyekkel, polgárpukkasztó gesztusaikkal. Aragon és Breton, két orvostanhallgató kórházban, az első világháború utolsó évében együtt, egymással vitázva és beszélgetve formálták ki azt, ami öt évvel később a szürrealista mozgalom lett. Az École Normale Supérieureben formálódó, barátokból íróvá formálódó csoportokról egész irodalom szól, pl. Jules

⁶ Lásd: Die gelenkten Musen, Dichtung und Gesellschaft. Europa-Verlag, Wien–Frankfurt–Zürich, 1971. (A Der Schriftsteller als Mitglied einer Gruppe c. fejezetben, 37–46.) A fejezet egy részét lásd Józsa Péter (szerk.): Művészetszociológia. Budapest, 1978.

Romaine regény-folyama, a *Les hommes de bonne volonté* . . . Az írói csoport léteéhez valószínűleg szervesen hozzátartozik a játék, a színjáték, a különleges szertartásrend.

A következő fázisokban a kettes-hármas kiscsoport megnő, belső szerkezetet ölt. formáiban és időbeli megjelenésében intézményesedik. Meg lehet kísérelni egy hierarchia-fejlődéssor felállítását:

írók alkalmi találkozása,
írók tartósabb barátsága,
írók előbb rendszertelen, majd
rendszeres időközönként történő összejövétele,
vendéglői, kávéházi asztaltársasággá való szerveződés,
irodalmi csoport jelentkezése,
irodalmi mozgalom kialakulása.

Természetesen: az alakulás, megszilárdulás, széttörés folyamatában jelentős szerepet játszik két „csoporton kívüli” tényező, az egyik oldalról az ideológiai (ezen belül esztétikai, poétikai stb.) tényezők, másrésztől viszont bizonyos külső szervezeti tények. Ezek közül a csoporttá alakulás fázisában jelentős szerepet játszanak anyagi jellegűek – folyóiratok, kiadók stb. Az újabb korban még a folyamat fordítottja is előfordul: kiadók, tömegkommunikációs eszközök megléte hív életre csoportokat: mint ahogy arról is lehet beszélni, hogy hatalmi (egyesületi, párt, állami) tényezők alakítanak ki csoportokat. A csoport kialakulása és megszűnése tehát sokféle módon jöhet létre.

Az egész több, mint a részek összege – és a kreatív csoportok esetében ez a *több* valószínűleg éppen az interszónális kapcsolatok során alakuló, formálódó, csiszolódó poétikai, ideológiai elvek – másrészt éppen a művek létrehozására irányuló szándék. A kiscsoport keretében már megmutatkozik a vezető, az iskolateremtő egyén, a „chef de file”. A program azonban ekkor még mintegy „implicit” – ki nem mondott, nem objektivált, nem leszögezett. A kiscsoportról szólva még két megjegyzés: izgalmas és kényes kérdés: kiből áll össze egy-egy kreatív kiscsoport? Milyen egyének kerülnek össze? A válasz valószínűleg az, hogy egy szempontból marginális egyedek, akik azonban más szempontból középpontúak, kreatív funkciójuk. Ez újabb feszültségeket hoz létre, ezúttal pszichológiai alkat és szerep – hivatástudat között.

Természetesen nem minden alkotó vesz részt, dolgozik kiscsoportban; részint azért, mert vannak országok, vidékek, történeti helyzetek, ahol a kiscsoportok alakulása lehetetlen; vannak alkotók, akik éppen a magányosság, elszigeteltség helyzetéből alkotnak. Nem minden értelmiségiekből álló kiscsoport válik írócsoporttá; sőt nem minden írókból álló csoport sem. Külön vizsgálat feladata, milyen írókból álló csoportok válnak jelentőssé – ugyanakkor jelentősebb csoportokat a kiscsoportvizsgálat eszközeivel lehet szemügyre venni.

Egy következő fázisban azután az irodalmi kiscsoport kifelé fordul – manifesztummal, programmal jelzi közös célját. Ekkor már a nyilvánosság elé lép –, szinte reflektorfénybe kerül. Ebben az esetben véleményem szerint azonban már átlép egy másik szférába; a programmal, manifesztummal bíró csoportot már *iskolának*, illetőleg bizonyos esetekben *mozgalomnak* kell neveznünk s vizsgálata már az irodalomszociológia területére tartozik.

Felvethető: ad-e valamit, adhat-e nyereséget az irodalmi csoportalkotás szociálpszichológiai, csoportdinamikai megközelítése? És főleg: a Szöveg – a Mű keletkezésének, létének jobb megértésére vezet-e? Ezt a jövő kutatásainak kell eldönteniük. Lehet, hogy csak evidenciákra bukkanunk – de lehet, hogy az irodalom, a kreatív kiscsoportképződés és működés olyan belső dinamikus törvényeire, amelyek segítenek megérteni az irodalomtörténet folyamatát.

Mindez csak mintegy előzetes hipotézis egy vizsgálathoz – szociálpszichológusoknak és irodalomtörténészeknek együttesen kell megvizsgálniuk az irodalmi csoportok alakulását, történeti dimenzióban és a jelenben.

A csoport tehát az irodalom történetében is elsősorban szociológiai, illetőleg szociálpszichológiai fogalomként kezelendő – alakulása, létformája elsősorban e fogalomrendszerral, metodikával írható le.

2. Az *iskola* (école) terminus (ugyancsak metaforikus) az oktatás területéről került át az irodalomtörténetbe, s máig megőrzött valamit az „iskola”, az „akadémiai, akadémikus” konnotációból. Mégis: úgy gondolom, hogy a „csoportot” – ha irodalmi programmal, ideológiával együtt lép fel, „iskolának” kell neveznünk. Még akkor is, ha önmaga másnak, például éppen Gruppenak, grupponak nevezi magát, mintegy jelezve ezzel a szoros, baráti társaságból való eredetet, vagy ellenkezőleg: ha a kor terminológiája szerint például *Cénacle* az elnevezés (Gautierék, Mallarméék).

Az iskola abban is különbözik a csoporttól, hogy olyan értelmiségiekből álló különleges kiscsoport, amelynek együvértartozását közös, részben vagy egészben vállalt programba foglalt és rendszerint lerögzített – utóbb közreadott – ideológia biztosítja. Ez az ideológia általában mind a világ, mind benne az irodalomról alkotott vélemények és képzetek összességét tartalmazza. Nem mindig fogalmazódik meg tételes formában, de immár nem rejtett, nem „implicit”, hanem „explicitté” válik, sőt az iskola egyik jellegzetessége, a XX. században szinte kötelező egyenruhája az ezt az ideológiát tételesen is összefoglaló manifesztumok, programok, programnyilatkozatok sora.

Milyen viszonyban van az „iskola” a „mozgalommal”? Egy újabb irodalmi szótár⁷ szerint a „mozgalmat” az „iskola” hozza létre, és ekkor hatása már több országra terjed ki. Magam nem annyira a hatósugár nagyságában látom a különbséget; a „mozgalom” – szociológiailag, politikailag értelmezve – szervezettebb, pártszerűen működő formája az iskolának, inkább alakjában, mint nagyságában különbözik tőle. Így tehát pl. – hogy csak a francia irodalom körében maradjak – az école parnassien-t, valamint Mallarmé *Cénacle*-jét, sőt az unanimistákat is „école”-nak a szürrealistákat „mouvement”-nek tartom. Mindebből következik, hogy a „mozgalom” szó kiterjesztését egész irodalmi áramlatra, sőt korszakjellemzőül való felhasználását (amint az pl. a „symbolist movement” esetében történt) nem helyeslem.

Mindezzel együtt – véleményem szerint – sem az „iskola” sem a „mozgalom” még mindig nem irodalmi, irodalomtörténeti kategória, hanem az irodalomszociológia körébe tartozik. Ha irodalomszociológián nem egyszerűen a befogadás szociológiáját, az olvasásstatisztikákat értünk, s nem úgy értelmezzük a szót, hogy az az irodalmi műveknek a valósághoz való viszonyát vizsgálja, akkor az irodalomszociológia körébe tartozik – már Levin Schücking óta – az irodalmi iskolák keletkezésének, működésének leírása. Termé-

⁷Cuddon, J. A.: A Dictionary of Literary Terms. London, 1977. André Deutsch, p. 593.

szetesen ez a kérdés is szorosan összefügg más, anyagi, szervezési tényezőkkel, folyóirat, kiadó, s a nyilvánosság tényezőivel.

Az irodalmi iskola egy másik alapvető jellegzetessége: a résztvevők tudatos odatartozása, az *akart* jelleg. Ez a jelleg természetesen nem objektív, hanem szubjektív – a hamis tudat körébe tartozik –, valaki vallhatja magát vagy akarhat egy iskola körébe tartozni – s műve, magatartása objektíve máshová sorolja.

3. Mert – úgy gondolom – a kategóriák egy másik csoportjába tartozik az *irodalmi mozgást* kifejezők csoportja. Az *irodalmi áramlat* már pusztán irodalmi terminus, a művekből keletkezésük után, tehát utólagosan absztrahált tulajdonságok sorbarendezését jelenti. Jellegzetesen teoretikus csinálmány – az író, ha önmagáról van szó, mindig is – mint Pilinszky János mondotta – „kényszeres abszolutizálást” jelent. Azt, mert a művet létrehozók szándéka, tudata, önmagáról alkotott képe ellenére lehet és kell meghúznunk a fővonalat, megállapítanunk összefüggéseket.

Az irodalomtudomány egy része az *irodalmi áramlatot* régóta ilyen utólagos konstrukciónak tartja. Utalok Henrik Markiewicz kézikönyvére.⁸ Az ő terminológiája szerinti csoportosításban én az irányzatot disztributív egységnek tartom. Az irányzat nemcsak absztrakció, hanem az időben ható dinamikus erő is – illetőleg egy ilyen erő utólagos megkonstruálása. Az 1967. évi belgrádi komparatista kongresszusa is az irodalmi áramlatokkal foglalkozott (anélkül, hogy a meghatározás kérdésében egyetértés született volna); a jelenséget ott *mouvement*nek nevezték. Ezért azután hol a művekről, hol a programokról volt szó.⁹

Az áramlat jelezte összefüggések időben tekintve kétféleképpen lehetnek:

a) rövidebb távúak – egy többé-kevésbé meghatározott időszakra jellemzőek. A legtöbb általunk kutatott, leírt és elfogadott áramlat ebbe a kategóriába tartozik (pl. romantika, szimbolizmus, naturalizmus).

b) De vannak olyanok, amelyek igen hosszú távúak, amelyek egyes művek bizonyos tulajdonságainak a történelem hosszú korszakain végighúzódo jellegzetességeit kötik össze. Figyelmeztet ez bizonyos sajátságok igen hosszú távú történeti továbbélésére (kiragadott példaként: bizonyos képzetek, archetipusok, fogalmak igen hosszú élete – műfajok, műformák fennállása, olyan poétikai, formális sajátságok, mint a groteszk vagy a képvers, a számmisztika stb.).¹⁰ Ebből következik, hogy az áramlat nemcsak utólagosan konstruált, hanem előre és vissza meg is hosszabbítható. Ezért szoktunk beszélni *sur-réalisme avant la lettre*-ről vagy „mai barokk”-ról.

Az áramlat létformájában rendkívül komplex – és önmagában is többféleképpen rétegezett. Térben és időben, kulturális hagyományban és irodalmi konvencióban is sokfelé kötődik. Mi a *mű* és *áramlatok* viszonya? Ez a kérdés része egy másiknak: hogyan helyezkedik el a mű az időben? Mik az irodalom – mint objektivált társadalmi tudat-

⁸ Glówne problemy wiedzy a literaturze. Kraków, 1965. pp. 174–205.

⁹ Az áramlatokra és a korszakokra vonatkozóan még mindig haszonnal lehet forgatni: H. P. H. Tensing: *Das Problem der Perioden i.d. Literaturgeschichte*. Groningen, Wolters (1946). – Lásd még: J. Dubois et autres: *Analyse de la périodisation littéraire* (Ch. Bouazis). Ed. Universitaires, 1972.

¹⁰ Ismeretes, hogy F. Braudel a történelmi „longue durée” megfelelőjének tartja pl. E. L. Curtius nyomán a kései latin örökséget, vagy P. Francastelre hivatkozva a „geometrikus” festészeti irány folytonosságát. (magyarul l. *Fernand Braudel: A történelem és a társadalomtudományok. A „hosszú időtartam”*. Századok, 1972. 4–5. sz. 988–1012. l.)

forma – mozgásformái? Két elvi kérdés vetődik itt fel. A történelem felől szemlélve az irodalom mint társadalmi tudatforma mozgásának kérdése. A művek felől szemlélve: mi a közös több műegyedben? Milyen izomorf vonalak fűzik őket össze? Miként lehet a műveket összefűző közös vonások s az ezeket hordozó jelenségek hierarchiáját megalkotni?

És ez átvezet ahhoz a kérdéshez, miként is „működik” az áramlat, hogyan képzelhető el funkcionálása? Tehát *hol* jelentkezik, ha disztributív egységnek tekintjük?

a) A mű tárgykörének, témájának kiválasztásában. Abban, hogy a tapasztalati valóság amorf tömegéből milyen kérdéseket, csomópontokat lát a művész, mit ragad meg, milyen témák lesznek divatossa, kedveltté, milyen „motívumok” kerülnek a műbe.

b) Abban, hogy az így kivágott, megragadott valóságdarabot hogyan „oldja meg”, hogyan fejezi be, hogyan bonyolítja.

c) Abban, milyen „egyezményes” jeleket alkalmaz, milyen sűrűségben s milyen konnotációval, tehát milyen „diszleteket”, toposzokat, sőt: milyen kliséket, sablonokat használ, milyen metrikai realizációt.

d) Abban, ahogyan a formát kiválasztja és alakítja, abban, hogy a műfaji „mezőből” mi realizálódik.

e) Az áramlat alakítja, befolyásolja (bár nem határozza meg) a *vision du monde*-ot, tehát a költői világnézet intellektuális, filozófiai is megalapozott szerkezetét, és végül:

f) Hat a nyelvi kifejezőmódra, a stílusnemre, a mondatnyi struktúrára, szókiválasztásra, sőt a fonetikai szerkezetre is – anélkül, hogy ez a ráhatás az egész áramlat lényegével lenne azonosítható, azaz: az áramlat nem azonosítható sem a kor-, sem az egyéni stílussal. (Mindez természetesen – de az magától értetődő – erősen rétegzett műveket,¹¹ illetve rétegzett irodalmi folyamatokat tételez fel.)

Egy más oldalról megfogalmazva azt mondhatnánk, hogy az áramlat az alkotói világnézetre, világrépre hat, erre a közegre, arra a mediátorhálózatra, amely a valóság és a mű közt feszül –, más oldalról megint úgy fogalmazhatnánk, hogy olyan normarendszerként, kódként működnek, amely ezt a közvetítést szabályozza, irányítja, tehát, ahogyan Sőtér István írta, egyszerre „tükörkép” és „eszmény”.

Az alkotási folyamat három szakaszában, illetve szakaszára hathat így az irodalmi irányzat:

- az élmény megformálási, értelmezési módjára;
- az így megformált élmény formába öntésére;
- az írói egyéniség, alkat egyes vonásainak kiemelésére, mások háttérbe szorítására.

(Talán mondanom sem kell, hogy egy áramlat, irányzat sohasem egymagában teljesíti ezeket a funkciókat, nincsenek tiszta kódok, egyértelmű szabályrendszerek – egy áramlat, irányzat mindig átmenetiként működik, mindig más elemekkel vegyülve funkcionál.)

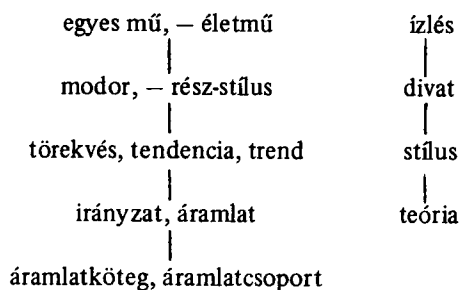
Az irodalmi áramlat, irányzat tehát az egyik oldalról: hatáscsoport, kód, irányító, szabályozó, amely az alkotó folyamatot befolyásolja. De hasonlóan működik a befogadó irányába is, tehát különféle ízlésszociológiai jelenségek, mechanizmusok (divat) közbejöttével irányítja, kondicionálja a befogadót is. A konvenció szerepe (A. Hausernál),

¹¹ Ha az irodalmi mű rétegeit R. Ingarden „modell”-je szerint szemléljük, akkor az áramlat a magasabb fokú hangképződmények, a jelentésegységek, de főleg a látvány és az ábrázolt tárgyiasságok rétegére hat – illetőleg e rétegek megszervezésére gyakorol befolyást, alakítva, módosítva őket.

ellenkezőleg pedig: az innováció szükségessége a már megszokott „soroknál” (Mukarovskynál) – két momentuma az irodalom időbeli mozgásának. (Felvethető, hogy a stílus néven összefoglalt jelenségcsoport is nem ilyen kettősen működik-e; kódként az alkotó számára, de egyúttal a befogadó számára is, adott időszak (adott rétegében) a befogadó elvár egy bizonyos stílusinformációt, ahhoz mér, ahhoz irányít.)

Utóbb igazolandó vagy elvetendő munkahipotézisként – hadd próbáljam a műveket összekötő mozgásformák hierarchiáját felvázolni.

Mindezt hordozza:



Közülük a „*modor*” – rendszerint a „*divat*” vehikulálásával – egy-egy nyelvi, tematikai, stílust illető, poétikai – technikai megoldás többszöri, ismétlődő előfordulására utal. (Pl. az expresszionista ige-kultusz, igésítés elterjedése, használata nem expresszionista jellegű művekben: „*modor*”).

A „*trend*”, *tendencia* már valamivel összefogóbb mozgásformát jelöl: egy-egy, a művek egy vagy több rétegére vonatkozó közös jellemvonások összessége – amelyek azonban még nem jelentenek komplex, elvi-poétikai-társadalmi alapú, a művek legfőbb rétegére vonatkozó normáló, elkülönítő hatást. (Pl. a századvégen bizonyos kelta, germán, ófrancia mítoszok, motívumok alkalmazása, felhasználása; vagy ilyen tendencia a folklórhoz való visszatérés egyes időszakaszokban.)

Természetesen, mindez még további részletes kimunkálást igényel. És ezenkívül úgy kell elképzelnünk, hogy a nemzeti/nem nemzeti, illetve a kisebb közösség/nagyobb közösség dichotómiájában helyezzük el.

Az irodalmi irányzat, mondtuk, teoretikus konstrukció – ezért tehát értékelő, nemcsak leíró fogalom. Egy irodalmi áramlat leírása, megkonstruálása is már értékítéletet tartalmaz – annak meghatározását például, mely műveket válasszunk ki a halmazból, hogy összekössük őket. Nem térek most ki az értékrendszerek szerkezetére – az irodalmi áramlatokat kiválasztó teoretikus tudat állandó és változó értékek alakuló, rugalmas együttesével operál.

Azt szokás mondani – és joggal –, hogy az igazán nagy alkotók, jelentős életművek nem férnek el az irányzatok keretében. Hozzátehetném – voltaképpen egyetlen író sem; az irodalmi áramlat nem írók, hanem *művek* egy csoportját köti össze, foglalja egybe. Minden alkotó voltaképpen több áramlattal, irányzattal találkozik – még ha egyetlen művet írt is. (Az *életmű* ismét más síkra tartozó fogalom.)

4. Az áramlat időbeli mozgást jelentő, művek sorát összekötő kategória, – nem kronológiai egység, nem is korszakot jelentő. Ontológiai státuszára vonatkozólag sok a vita, – ezúttal ez nem tárgyunk – valószínű, hogy önálló ontológiai léte van. Az áramlat valószínűleg része egy magasabb egységnek, amelyet A. Flaker „stílusformációnak” nevez¹² (amely nem azonos a művészettörténeti stílusfogalommal). Ez komplexebb fogalom, – magában foglalja az elméletet, a realizált művek sajátosságait, a műfaji hierarchiát is egy adott esetben.

Egy irodalmi korszak több áramlatból tevődhet össze; a korszak több áramlat ellentmondásos egysége.¹³

¹² Flaker, Aleksandar: Stilske formacije. Zagreb, 1976.

¹³ A kézirat leadása után jelent meg a kérdéskörrel Kröll, Friedrich: Die Eigengruppe als Ort spezieller Identitätsbildung. Motive des Gruppenausschlusses bei Schriftstellern. Deutsche Vierteljahrsschr. f. Lit. wiss. u. Geistesgesch. 1978. 4. p. 652–671.

A KIBOCSÁTÓ KÓDJA ÉS A PERIÓDUS KÓDJA KÖZTI VISZONY AZ IRODALOM TANULMÁNYOZÁSÁBAN

Manapság már köznapi dolognak ismerjük el, hogy az a felfogás, amely az irodalmi szöveget egyedül olyan jelenségként értelmezte, amely más szavakkal való körülírást, magyarázatot kíván,¹ szükségszerűen a mű megalkotása történelmi percének elhanyagolásához vezetett, noha a szöveg magyarázójának erre az időre kellett utálnia, ha meg akarta világítani a szövegben rejlő jelentések egész sorozatát. Másrésről az általánosságok utáni kutatás, amely – utánozva a nyelvészetet – az irodalommal foglalkozók² körében elsőrendű foglalatossággá vált, hasonlóképpen figyelmen kívül hagyja az irodalmi textus történeti alapját. Csak a szemiotika és a kommunikációs elmélet iránti megélt érdeklődés kapcsán kezdték az irodalommal foglalkozók az irodalmi szöveget sajátos kommunikációs szituációkba beágyazottnak tekinteni, amelyeket nem lehet elvonatkoztatni történelmi környezetüktől. Az irodalmi szöveg kibocsátója, amennyiben ismert történelmi személy, biztos kiindulási pont; a befogadó változó, és a valóságban sok különböző, különféle kulturális környezetben élő személy; a szöveg pedig a jel vagy jelrendszerek szerepét tölti be, amelyet magyarázni kell a kommunikációs aktus eredményessé és teljessé tétele céljából. A szöveget, amelyet *artefactum*ként (készítményként) (Mukafovský) *Appellstruktur*ként (hivatkozási szerkezetként) (Iser), *Ausgangstext*ként (kiindulási szövegként) (Wienold)³ is jellemeznék a különféle olvasók vagy olvasócsoporthoz, amelyek a kibocsátó kód ismerete tekintetében különböznek egymástól, eltérő módokon értelmezik.

Az értelmező, amikor erőfeszítéseket tesz, hogy megértse és más kulturális környezetben élő olvasók számára megmagyarázza a kibocsátó által küldött szöveget, két

¹ Vö.: *Cleanth Brooks: The Well Wrought Urn: Studies in the Structure of Poetry* (London: Methuen, 1968), p. 160. Karl Schapiro elment egészen addig, hogy megkérdőjelezte magát az „*explication de texte*” alapelvét. A költemény ne legyen sem nyelvészeti, sem szemantikai, sem pszichológiai tanulmányozás tárgya.” (Idézet *Leo Spitzer: A Method of Interpreting Literature* [Northampton, Mass.: Smith College, 1949], p. 1. c. könyvéből).

² Vö.: *T. A. van Dijk: Some Aspects of Text Grammars: A Study in Theoretical Linguistics and Poetics* (The Hague: Mouton, 1972), p. 180. Lásd még: *Itamar Even-Zohar: Universals in Literary Contacts*. In: *Papers in Historical Poetics* (Tel Aviv: Institute for Poetics and Semiotics, 1978), pp. 45–54. Even-Zohar azonban nem foglalkozik az irodalmi szövegek kódjával, hanem mint ahogy tanulmányának címe mutatja, az irodalmi rendszerek egymás közötti összefüggésével.

³ *Jan Mukafovský: Aesthetic Function, Norm and Value as Social Facts*. Transl.: Mark E. Suino, *Michigan Slavic Contributions* (Ann Arbor: Department of Slavic Languages and Literatures, University of Michigan, 1970), p. 90; *Wolfgang Iser: Die Appellstruktur der Texte: Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa* (Konstanz: Universitätsverlag, 1970); *Götz Wienold: Semiotik der Literatur* (Frankfurt: Athenäum, 1972), p. 27.

szemiotikai közösség közti közvetítő gyanánt működik, amelyek a legtöbb esetben különböző kód(rendszer)-ot használnak. Így, Lotman érvelése szerint a jelentés meghatározása fordítási probléma.⁴ Ezért a kibocsátó-kódon kívül a befogadó-kódot, amely metanyelvként szolgál a feltételezett jelentés meghatározására, szintén közelebbről meg kell határozni, ha megfelelő értelmezés birtokába akarunk jutni. Felmerül tehát a kérdés, vajon lehetséges-e olyan átfogó módon megvitatni a kibocsátó és a befogadó individuális kódjait, hogy az egyúttal magyarázatot adjon történelmi dimenziójukra is.

Ha mindeddig lehetetlennek tűnt is egy egyetemes érvényű irodalmi kód megalkotása, mégis kísérletet lehetne tenni általános, vagy ha úgy tetszik, jól körülhatárolt érvényű kódok felállítására.

Számos érv támasztja alá a reménységet, hogy az irodalom szempontját tekintve, lehetséges lesz felállítani – vagy újra felállítani – közbenső érvényességű kódokat, amelyek túlmutatnak az idiolektumok individualitásán, de bizonyos szemiotikai közösségekre korlátozódnak, amelyeket a történelem, a földrajz és a szociológia terminusaival kell majd meghatározni.

Az irodalomtörténeti gyakorlat azt mutatja, hogy az irodalmi szövegek közös jellemzők alapján csoportokba rendezhetők. Erre a nyugat-európai irodalomtörténetben számos példa található. Szinte senki nem vonja kétségbe az irodalmi szövegeknek oly kritériumok alapján történő rendezhetőségét, amelyek a romantikára, a realizmusra és a szimbolizmusra jellemzőek, noha az e célból bizonyos esetekben követendő módszer fölötti vita alkalmasint soha nem fog véget érni. Tény és való, amint erre már George Watson is rámutatott, hogy a tapasztalt olvasó fel tudja ismerni, hogy a szöveg romantikus, realista vagy pedig szimbolista-e.⁵ Fel tudja ismerni a megfelelő stílust akkor is, ha név nélkül kerül elé a szöveg, s eredetére utaló bármilyen jelzés nélkül. Mi azonban Watsonnal ellentétben az irodalomtörténész feladatának tartjuk, hogy ezt a fajta illetékeséget félreérthetetlenül megtestesítse.⁷

Létezik egy szemiotikai magyarázat, amely az irodalmi szövegek elrendezésére szolgáló közbenső érvényességű kódok felállítását követeli. Az irodalmi kommunikáció területén két, látszólag egymásnak ellentmondó irányzat munkál, amelyek távolról sem harcolnak egymás ellen, hanem inkább egyik a másikat erősíteni igyekszik. Az egyik célja, hogy érthetővé tegye önmagát, hogy az üzenetet eljuttassa a címzetthez, röviden: megcé-

⁴ *Jurij Lotman: The Structure of the Artistic Text*, transl.: Ronald Vroon, Michigan Slavic Contributions (Ann Arbor: Department of Slavic Languages and Literatures, University of Michigan, 1977), p. 34.

⁵ Vö. pl. a romantikáról, a realizmusról és a szimbolizmusról megjelent különböző tanulmányokat a következő művekben: *René Wellek: Concepts of Criticism*, ed. Stephen G. Nichols jr. (New Haven and London: Yale University Press, 1963), és *Discriminations: Further Concepts of Criticism* (New Haven and London: Yale University Press, 1970), valamint *Anna Balakian: The Symbolist Movement: A Critical Appraisal* (New York: New York University Press, 1977). Lásd még: *Jeffrey Barnouw: The Cognitive Import of Period-Concepts*, In: *Proceedings of the VIIth Congress of the International Comparative Literature Association* (Ottawa–Montreal, 1973), sajtó alatt.

⁶ *George Watson: The Study of Literature* (London: Allen Lane, The Penguin Press, 1969), p. 39.

⁷ Ennek az álláspontnak az indokolását lásd *D. W. Fokkema és Elrud Kunne-Ibsch: Theories of Literature in the Twentieth Century: Structuralism, Marxism, Aesthetics of Reception, Semiotics* (London: C. Hurst, 1977) c. művében, a 2–3. oldalon.

lozza a kommunikáció eredményességét, amely – Jakobson terminológiájával élve – a beszámoló, érzelmet kiváltó, megismertető vagy meggyőző funkciókat hangsúlyozza, a másik irányzat pedig az esztétikai hatást veszi célba, amely a befogadó kódjelet feloldó magatartását akarja elbizonytaltatni⁸, amikor figyelmét az üzenet tartalma helyett arra a különleges módszerre irányítja, amely szerint az üzenet elrendezést nyert.⁹

Jakobson terminológiájában az esztétikai hatást kitűző irányzat a poétikai és a metanyelvi funkciókat emeli ki, amelyek semmiképpen sem működnek *in vacuo*, és nagy mértékben támaszkodnak a tájékoztatási és egyéb funkciókra. A közlés eredményessége a kibocsátó és a befogadó között nagyfokú hasonlóságot kíván, de – legalábbis a modern időkben – az esztétikai hatás *conditio sine qua non*ja, hogy semmiféle hasonlóság ne legyen a kibocsátó és a befogadó kód között. Ez a két látszólag ellentmondó irány felelős azért, hogy az irodalmi kommunikációs szituációban a kibocsátó és a befogadó kód részben hasonló, részben ellentétes lesz.

A megkülönböztető jelleg (minőség) – ahogyan ezt az orosz formalisták német forrásokat utánözva nevezték – meghaladhatja a különbözőség optimális mértékét s az érthetőségre irányuló igény hivatott ellenőrizni, hogy esztétikai szempontból hatásos legyen. Az olvasót, aki magába fogadja a számára részben idegen kóddal közvetített szöveget s akinek olvasás közben ezért meg kell tanulnia a kibocsátó kódot, hasonló szövegek korábbi olvasása folyamán szerzett tapasztalatai fogják irányítani. Mindenki tudja, hogy könnyebben érti meg Ezra Pound költészetét az, aki már jól ismeri T. S. Eliotot, s hogy Ezra Pound életműve teljesen megközelíthetetlen annak, aki még sohasem olvasott költeményeket. Bármilyen legyen is az író elgondolása, amikor összekapcsol bizonyos formákat és jelentéseket, ahhoz, hogy hatni tudjon, az olvasóközönségnek kell azt felismernie és érvényessé tennie. Nem kellene talán kizárnunk azt a lehetőséget, hogy a kibocsátó ezt a felismerő és érvényesítő folyamatot csupán egy szövegnek a határain belül irányíthatja, de kétségtelenül gyakrabban történik az, hogy új jelek felismerése és érvényesítése kiterjesztődik különböző írók különféle szövegeinek a recepciójára, nevezetesen ha szélesebb olvasó közönségnek kell új kódokat elfogadnia.

Az olvasóközönség bizonyos bőséget, gazdagságot kíván, mielőtt érvényesnek ismeri el a jelző és a jelzett összekapcsolódását, míg az író, ha érthetővé kívánja magát tenni, utal rájuk, felidéz és ugyanakkor elhatárolja magát olyan általánosan ismert kódoktól, amelyek föltehetően ismerősek az olvasó számára.

A kommunikáció eredményességére törekvő iránynak s a megkülönböztető jellegű szöveget létrehozó szándéknak a kombinációja hozza létre a szűkített érvényességű irodalmi kódok jelenségét, amely megkülönböztethető periódus, régió és a társadalmi státus szerint. Az irodalomtörténetben az irányzatok eme kombinációjára vezethető vissza a különböző periódus kódoknak az egymásutánja, mégpedig a romantikáé, a realizmusé, a szimbolizmusé, expresszinoizmusé, és így tovább. Az irodalmi szövegek esztétikai funk-

⁸ Vö. Berlyne ébresztés-fogalmát amint azt *D. E. Berlyne* kifejtette a szerkesztésében megjelent *Studies in the New Experimental Aesthetics: Steps Toward an Objective Psychology of Aesthetic Appreciation* (Washington, D. C.: Hemisphere Publishing Corporation, és New York: John Wiley, 1974) c. könyvben, a 8–9. oldalon.

⁹ *Roman Jakobson: Linguistics and Poetics*, In: *Thomas A. Sebeok* ed., *Style in Language* (New York: Technology Press of the M. I. T.) pp. 350–378.

ciója fontosságának a meg nem értése, amint ezzel Lothar Fietz¹⁰ egyébként érdekes könyvében, a *Funktionaler Strukturalismus*ban találkozunk, kizárja a lehetőséget, hogy megmagyarázzuk az irodalmi kódok egymásra következését éppúgy, mint az új jelek folytonos kialakulását az avantgarde szövegekben, amelyek fokozatosan elveszítik nyugtalanító hatásukat, és a megszokás által végül közhellyé válnak a *Trivialliteratur*ban és a hirdetésben.

Az író meglehetősen pontosan meghatározhatja, hogyan olvassák vagy hogyan ne olvassák azt, amit írt. Legalább három különböző módon megjelölheti, hol kívánja megújítani az irodalmi kódot:

1. manifesztum, irodalmi kritika, naplókban és levelekben közölt észrevételek révén,
2. nyilvánvaló utalásokkal saját műveiben foglalt korábbi kódokra,
3. jól ismert irodalmi művekre és stílusokra írott paródiákkal. Valóban a XIX. és a XX. század irodalmának a korszakolása ezeken az alapokon nyugszik. A naturalizmus, a futurizmus és szürrealizmus kiáltványai meglehetősen pontossággal meghatározzák ezeknek a mozgalmaknak a helyét az irodalom történetében. *Le roman expérimental* (1880) c. esszéjében Zola¹¹ megmagyarázta azokat a determinisztikus jelentéseket, amelyekkel felruházta regényeit; Virginia Woolf hasonló módon, de ellenkező hatást keltve híres *Mr. Bennett and Mrs. Brown*-jában (1924) meghirdette kortársainak azt a szándékát – amely egyúttal a sajátja is volt –, hogy tökéletesebb valóságot kívánnak ábrázolni, mint azt, amelyet a materiális feltételek határoznak meg.¹² Mindkét esszé biztos kiindulópontnak tekintendő bármiféle irodalmi korszakolási kísérletnél, az egyik a naturalizmus, a másik a modernizmus szempontjából.

Virginia Woolf alkotásaiban sugalmazta, hogyan *nem* kívánja, hogy olvassák, és szempontokat nyújtott műveinek megfelelő, korrekt módon való értelmezéséhez.

To the Lighthouse c. regényében van egy fejezet, amely a művészet helyzetével foglalkozik. Lily Briscoe eltűnődik azon, hogyan hangsúlyozza Mr. Carmichael, az öregedő költő a következőket „hogyan múlik el és vész ködbe a »te« az »én« és az »ő«; semmi sem állandó; minden változik; de nem változnak a szavak, sem a festmények.”¹³ Röviden, az író Mr. Carmichaelt a szimbolistáknak a művészet állandóságába, az élet viszontagságait túlélő képességébe vetett hitével azonosítja. A modernista művész – aki Lily Briscoeal azonosítható – kevésbé biztos önmagában. A modernista számára a művészet alapjában véve egy kísérlet, egy jel, ami valami felé mutat, s ennek a valaminek nem, vagy még nem feltétele és megtestesítője az ideiglenesség. A fenti, Mr. Carmichaelnek tulajdonított idézetet mérséklük Lily kételyei saját festészetének sorsát illetően. „Mégis a padlásszobában fogják felakasztani, gondolta; összetekerik és a díván alá hajtják;

¹⁰ Lothar Fietz: *Funktionaler Strukturalismus: Grundlegung eines Modells zur Beschreibung von Text und Textfunktion* (Tübingen; Neimeyer, 1976).

¹¹ Émile Zola: *Le roman expérimental*. In: *Oeuvres complètes*, ed. Henri Mitterand, X. (Paris: Cercle du Livre Précieux, 1968), pp. 1173–1203.

¹² Virginia Woolf: *Mr. Bennett and Mrs. Brown*, In: *The Captain's Death Bed and other Essays* (New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1950), pp. 94–120.

¹³ Virginia Woolf: *To the Lighthouse* (Harmondsworth: Penguin, 1974), p. 204.

és mégis, még egy ilyen képpel kapcsolatban is, igaz volt. El lehetne mondani még erről a mázsolmányról is, ha talán nem éppen erről a képről, hanem amit ez a kép ki akart fejezni, hogy mindörökké megmarad, akarta (Lily) mondani, vagy mivel a szavak kimondva még ő maga előtt is hengecsnek tűntek, inkább szó nélkül sejtetni.”¹⁴ Ez a részlet fejezi ki a modernista felfogás kísérleti, ideiglenes természetét. Ez irányítja a regény értelmezését és elhatárolja magát az állandóság és az abszolútság kihangsúlyozásától, amely a szimbolizmusnak a sajátja.

A *Les faux-monnayeurs* (*A pénzhamisítók*) c. regényben André Gide különböző szereplőin keresztül kritikával illeti a szimbolistákat és a naturalistákat egyaránt. „A szimbolista nem találja helyét az életben; nem keresi, hogy megértse azt, tagadja, hátat fordít neki,” jelenti ki Robert de Passavant.¹⁵ Máskor Édouard elutasítja a naturalisták „egy darab élet” elméletét: „Ennek az iskolának a nagy hibája, hogy azt a bizonyos szeletet mindig ugyanabban az értelemben vágja le, az időt követve, hosszában. Miért nem szeljtében? vagy mélyen lefelé? A magam részéről egyáltalán nem kívánok vágni, semmiképpen.”¹⁶ Vincent szintén a *Les faux monnayeurs*-ben magáévá teszi az immanencia elméletét, „a pillanatban rejlő teljesség, az öncélú, az azonnali és indokolatlan öröm teóriáját”,¹⁷ ami közel hozza őt Mrs. Ramsayhoz és látomásos pillanataihoz a *To the Lighthouse*-ban. „A pillanatban rejlő teljesség” elmélete csupán egy azok közül, amelyek a *pénzhamisítók*at összekötik más modernista művekkel. Ide sorolhatnánk az elszemélytelenedést, a megfigyelést és az önvizsgálat fogalmait, amelyek mind megjelennek a regény első mondataitól kezdve: „Itt a pillanat, amikor azt kell hinnem, lépteket hallok a folyosón, mondja magában Bernard.”¹⁸ Vagy rámutathatnánk a „kaland” szó jelentésére, Édouard-nak a „szüntelen kísérletezésre való” hajlamára és mindenekfölött a folyamatos metanyelvi magyarázatra, amely a szövegbe ágyazott különböző levelekben, jegyzetbölkön és naplókön keresztül kíséri a *fabulát*, illetve pontosabban átszövi a történetet, olyannyira, hogy Gide regénye szinte ugyanúgy jellemezhető, mint ahogyan Édouard beszél saját könyvéről, amikor így ír: „Az én regényemnek nincs tárgya.”¹⁹

A modernisták elutasították elődeiket, elfogultaknak és nem a valóságban élőknek tartván őket. Oly szempontból tekintették őket elfogultaknak, hogy túlságosan nagy jelentőséget tulajdonítottak a materiális feltételeknek és a kronológiának. Egyformán vádolták a szimbolistákat és a naturalistákat, hogy nem ismerik az élet igazi értelmét. Noha ez jelentette a modernizmus kezdetét, később a regényirodalom mégis el kívánta magát határolni a modernista tanoktól. Dylan Thomas a *Portrait of an Artist as a Young Dog*-ban, amelynek a címe félreérthetetlenül parodisztikus, 1940-ben jelzi az angol modernizmus végét, amikor valakinek ilyen érvelést ad a szájába, hogy „a hétköznapi ember épp oly érdekes jellemtanulmányt kínál, mint Bloomsbury neurotikus költői”.²⁰ Most a világ modernista értelmezését elutasítják, mint olyat, ami hűjával van az érvényességnek. A „lá-

¹⁴ Uo.

¹⁵ *André Gide: Les faux-monnayeurs*. In: *Romans, récits et contes, œuvres lyriques*, ed. Maurice Nadeau, Yvonne Davet and Jean-Jacques Thierry, Pléiade (Paris: Gallimard, 1958), p. 1043.

¹⁶ I. m. p. 1081.

¹⁷ I. m. p. 1046.

¹⁸ I. m. p. 933.

¹⁹ I. m. p. 1081.

²⁰ *Dylan Thomas: Portrait of an Artist as Young Dog* (London: Dent, 1968), pp. 144–145.

tomásos pillanatok” a boldog kevesek kiváltsága, akik el kívánják és el is tudják határolni magukat. Dylan Thomas a következőképpen jegyzi fel főhősenek gondolatait: „A költők együtt élnek és mozognak költeményeikkel; akinek látomásai vannak, nincs szüksége más társaságra; szombat egy kegyetlen nap; haza kell mennem s a forraló mellett kell ülnöm a hálószobámban. De ő nem volt élő és mozgó költő, fiatal ember volt, aki egy tenger melletti városban a homokparton tölti a meleg hétvégét, s két elkölteni való fontja van; nem voltak látomásai csupán két fontja, apró termete s lába a szemetes homokot taposta; derült nyugalom az öreg embereknek járt ki (. . .).”²¹ Itt hiányzik az a kód, amely számára a vízió momentumai döntő jelentőségűek. Új kód veti előre árnyékát, ám még nem adunk neki azonnal nevet. Mindenesetre egy, az új generációhoz tartozó író jelzi a régi periódus végét, s a kezdetét egy újnak.

A dolgok azonban nem mindig ilyen egyszerűek. Virginia Woolf 1925-ben materialistáknak bélyegezte meg az edwardiánusokat, de hat évvel később egyikük, John Galsworthy visszaütött *The Creation of Character in Literature* (Jellemteremtés az irodalomban) című tanulmányában, amikor neveltségessé tette a „finomkodó írásművészetet, a verbális dialektikát, az élet vibráló ábrázolását” és „általában az emberi lélek gyöngéd bemutatását”, amellyel néhány meg nem nevezett író (de ezek a szavak elsősorban Virginia Woolfra mutatnak) megkísérelte helyettesíteni „az egyéni jellemalkotást.”²² Galsworthy anélkül, hogy nevet említene, éles határvonalat húz modernizmus és Edward-kori realizmus között, amikor is elveti az előbbi jellemábrázolás hiánya miatt, és hangsúlyozza, milyen elégtételt jelent a regényíró számára a tudat, „hogy a jellemalkotás révén hozzájárul az emberi erkölcs szerves fejlődéséhez”.²³

Az emberi morál szerves fejlődése nem tartozott a modernisták szemantikai univerzumához, amelyet inkább a hipotézis és az időlegesség fogalmai, mint a szerves fejlődés, és sokkal inkább ismeretelméleti, mint etikai megfontolások irányítottak. Az irodalomtörténész itt azon a ponton találja magát szemben a problémával, hogy a periódus-kód, mint alapvetően kronológiai megkülönböztetéseken alapuló fogalom, tarthatatlannak tűnik. Felmerülhetne az az ellenvetés, hogy Galsworthy már idősödő ember volt, amikor azt az előadást tartotta, amelyből idéztünk, de az tény, hogy az Edward-kori realizmus iránti igényt még a modernizmus csúcának idején is hangoztatták, s hogy a korai 30-as években Bennett, Wells és Galsworthy olvasóközönsége minden valószínűség szerint nagyobb volt mint Joyce-é és Virginia Woolfé.²⁴ Ha továbbra is periódus-kódokról beszélünk, akkor figyelembe kell vennünk, hogy ugyanabban a kronológiai periódusban különböző olvasórétegek különféle kódokat tekinthetnek magukénak. A periódus fogalmának, amelyet továbbra is technikai terminusként fogunk használni, a kronológia mellett még társadalmi és regionális dimenziója is van. Ennek eredményeképpen a periódus kódok megkülönböztetésénél távolról sem mechanikus vállalkozással van dolgunk, amelyet a kronológia diktál.

²¹ I. m. p. 217.

²² John Galsworthy: *The Creation of Character in Literature*, The Romans Lecture (Oxford: Clarendon Press, 1931), p. 24.

²³ I. m. p. 25.

²⁴ Vö.: Robert M. Adams megjegyzéseit Virginia Woolf regényeiről (amelyek Joyce regényeire is ráillenek): „ezek őszintén és megfontoltan körülhatárolt olvasóközönség számára íródtak” (Times Literary Supplement, 1978. aug. 4.) E szerzők olvasói további kutatás tárgyát kellene hogy képezzék.

A periódus kódok mint háromdimenziós fogalomnak a leírása bonyolult probléma, különösen azért, mert általában kevés adat áll rendelkezésünkre az olvasórétegek összetételéről és társadalmi helyzetéről illetőleg. Mindazonáltal a legfőbb nehézséget nem a periódus kódok történelmi, földrajzi és társadalmi körülhatárolása jelenti, hanem az a követelmény, hogy a terminusok, amelyekkel ábrázoljuk őket, jellemző velejárói legyenek a szóban forgó szövegek irodalmiságának. A periódus kódok mint az irodalomtörténet összetevői olyan konvenció-rendszereknek tekintendők, amelyek érthetővé teszik a szövegek irodalmiságát, s amelyekre ezért joggal tekinthetünk úgy, mint amik rávezetnek vagy rá fognak vezetni bizonyos szövegek esztétikai eredményére. Más szavakkal, a szövegben milyen jelek váltanak ki, többek között, olyan reakciókat, amelyeket az esztétika birodalmához tartozóknak nevezhetünk? A kérdés azon nyomban elfordítja figyelmünket a szándékoltól az anyagi formát öltött esztétikai hatás felé, a szerző elgondolásától az olvasó recepciója felé. Világosan kell látnunk, hogy amit addig a kibocsátó kódról mondtunk, olyan kibocsátó kódoknak a velejárója, amelyet különleges olvasórétegek fogadtak el és érvényesítettek, amint ezt az irodalomtörténet följegyezte. Itt olyan eredményes kibocsátó kódokra akarjuk korlátozni figyelmünket, amelyek megingatták bizonyos olvasórétegek megszokott dekódolási magatartását, és amelyek sikerrel vezettek be új jelöléseket, a forma és a jelentés újfajta összekapcsolását, ami általában egybeesik a megszokott szemantikai univerzum újjászervezésével; amelyek új prioritásokat, az értékek új hierarchiáját és nyelvészeti megfogalmazásban, új konnotációkat tettek elfogadottá.

Noha egymás után következő periódus kódok jellemezhetők bizonyos szavak használatának gyakoriságával vagy elsődlegességével, gyakran találkozunk olyan tematikus megkülönböztetéssel is, ahol ugyanaz a szóképlet szerepel, de más jelentéssel felruházottan. Arnold Bennett a *The Grim Smile of the Five Towns* (1907)-ban a „things”, a „dolgok” szón „sorsot, körülményeket, becsületet és efféléket” ért.²⁵ Virginia Woolf a *The Waves* (1931), (*Hullámok*)-ben ugyanazt a szót így használja: „olyan megmagyarázhatatlan dolgok, amelyeknek van illatuk, színük, szerkezetük, lényegük, de nevük nincsen”.²⁶ Virginia Woolf művében a „dolgok” szó teljesen mást jelent, mint Bennettnél. Az ő (Woolf) regényvilágában a szónak erős megkülönböztető jellege van, szemben az Edward-kori realizmus kódjával, amely ezt megelőzte – olyan megkülönböztető jelleg ez, amelyet az olvasók elfogadtak és megértettek.

Jurij Lotmannal egyetértve azt tartjuk, hogy az irodalmi kód és a nyelvi kód között különbséget lehet tenni. Az irodalmi kódok mintegy a nyelvészeti kódok fölött helyezkednek el. Az irodalmi szövegekben a nyelvi anyag egy bizonyos folyamaton, dekódoláson megy keresztül, amely azután bizonyos olvasók körében kiváltja az esztétikai hatást. Az irodalom anyagát nem a nyelv, hanem a szavakba öntött érzelmek alkotják, amelyek megfelelően kiválasztva, árnyalva és formálva létrehozzák az irodalmi szöveget. Ennek következtében az irodalom kód-jelei, amelyeket az orosz formalisták „eszközöknek” neveztek, nem esnek szükségszerűen egybe a nyelvészeti kód-jelekkel. Az irodalmi kód-jelek nyelvészeti egységekhez csatlakoznak, de kikerülhetik a nyelvészeti elemzést. Az irodalmi kód nem más mint egy másodlagos modelláló rendszer: egy irodalmi szövegben a

²⁵ Arnold Bennett: *The Grim Smile of the Five Towns* (London: Chapman and Hall, 1907), p. 16.

²⁶ Virginia Woolf: *The Waves* (Harmondsworth: Penguin, 1976), p. 183.

nyelvészeti egységeket különleges módon választják meg és rendezik el, s ez ellentmondhat a nyelvészeti szabályoknak, és megváltoztatják azt az értelmet, amelyet ezek a nyelvészeti egységek egy nem irodalmi kontextusban nyernének.

Ha elfogadjuk, hogy az irodalmi textus olyan szöveg, amely azokat a jeleket tartalmazza, amelyek bizonyos olvasók körében esztétikai hatást válthattak vagy válthatnak ki, akkor ezeknek a jeleknek – az irodalmi kód-jeleknek – a jellemzőit a következőképpen foglalhatjuk össze:

1. Ezek a szöveg makrostruktúráját érintő rendező elvek.
2. Más, előzőleg vagy párhuzamosan létező kódokkal szemben különböző másféle értéket hoznak létre, ezért úgy írhatók le, mint amelyek szembenállnak ezek vagy más irodalmi kódok jeleivel.
3. Azzal, hogy új formákat hoznak létre, vagy a régi formákat új jelentésekkel ruházzák fel, érthetővé teszik a szemantikai univerzum új felosztását és az értékek új hierarchiáját.
4. Mivel új formákat csak adott határok között lehet kitalálni, az irodalmi kód-jelek gyakran régebbi jelek új kombinációiból állnak. Ezek a kombinációk a szókapcsolat szemantikai hatását használják ki, amely az irodalmi szöveg elemei elrendezésére irányuló erőteljes figyelemnek tulajdoníthatóan az irodalomban különösen jelentős. (Az irodalmi szöveg-elemek elrendezésére fordított nagy figyelem kulturális konvenció, amely nagymértékben meghatározza az olvasónak az irodalommal szembeni magatartását.) A szókapcsolások eredményeképpen az egyesített fogalmak átadnak egymásnak szemantikai jellemzőikből, és így új jelentésekre tesznek szert.^{2 7}
5. Végezetül az irodalmi jelek olyan kódhoz tartoznak, amelyet gyöngének kell jellemeznünk. Nem minden jel olyan, mint a Morse-jelek. Umberto Ecónak igaza volt, amikor megkülönböztette a nagyon erős kódokat, mint amilyen a Morse-kód, a kevésbé erősektől, mint a nyelv, és a gyengéktől, mint az irodalom kódjaitól, amelyek csak korlátozott mértékben függenek hagyományos szabályoktól és teret adnak sok újfajta törvénynek. Az irodalmi szövegekben számos jel e szövegek különleges elrendezéséből származik, s ennek megfelelően érvényessége határok közé szorul. A terminusoknak a mellékértelmet magában foglaló értelme, amely az irodalomban különböző okok miatt nagy jelentőségű, könnyen változhat a csoport-összefüggés változásainak megfelelően. Nem jelenthet meglepetést, ha ebből arra következtetünk, hogy az irodalomban számos kód élete rövid.

Kisértést érzünk azonban ennek a következtetésnek némi kiterjesztésére, és megkockáztatjuk azt az állítást, hogy *minden* irodalmi kód érvényessége korlátozott, főként azért, mert olyan szövegeknek szolgálnak alapul, amelyeknek egyéb tulajdonságaik mellett más szövegekkel szemben megkülönböztető jellegük kell hogy legyen az esztétikai hatás elérése érdekében. Ez azt jelentené, hogy talán lehetséges volna kibocsátó kódok és

^{2 7} Az általános lingvisztikai használatot figyelembe véve Lyons azt állítja, hogy: „ha egy lexéma gyakran használatos szintagmatikailag módosító jellegű lexémák vagy frázisok korlátozott készletével kapcsolatosan, ez azt eredményezheti, hogy magába zárja, átveszi azoknak értelmét” (*John Lyons: Semantics*, 2 vols., Cambridge: Cambridge University Press, 1976), p. 214.

befogadó kódok megkülönböztetése és leírása, s talán kiterjeszthetnénk általánosításra irányuló kísérleteinket egészen a periódus-kódok, a műfaj-kódok és hasonló kódok szintjéig, amelyek szövegek egész osztályait vagy csoportjait kormányozzák. Azonban azt is jelenti, hogy – noha érdekes vállalkozás volna – egy általános érvényű irodalmi kód után kutatni feltehetőleg hiú kísérlet maradna csupán. Ha létezik univerzális kód az irodalomban, azt inkább kulturális vagy pszichológiai kódként kell felfogni, s nem mint a szövegre vonatkozó kódot. Javasolhatjuk az irodalmi magatartás általános kódjának a megfogalmazását, amely szabályozza az irodalmi szövegek recepcióját csakúgy mint a kibocsátó esztétikai szándékát, és amely meghatároz a konvenció által jóváhagyott döntéseket, amelyek szerint valamely irodalomnak tekintett szöveg mindenre kiterjedő elrendezése különös fontosságú, figyelembe véve tájékoztató, érzelemkeltő vagy meggyőző funkcióit. Ezek az általánosítások azonban inkább a kommunikációs szituációkhoz tartoznak, mint magához a szöveghez. Meghatározzák a kibocsátónak és a befogadónak a szöveggel szembeni magatartását, de igen keveset mondanak a szöveg sajátos rendező elveiről.

Az irodalomtudománynak, ha fenn akarja tartani igényét arra, hogy tudományos diszciplinának tartsák, meg kell találnia az általánosítás útját. Nem elégedhetünk meg individuális szövegek értelmezésével a világirodalmi szövegek pusztá mennyisége okán sem. Másrészt az egyetemes irodalmi kód utáni kutatást maga az a hatás tartja kordában, amelyre az irodalmi szöveg törekszik. Ezért sokat várhatunk a közbenső érvényességű irodalmi kódok tanulmányozásától, mint például a periódus-kódok kutatásától, amelyek még az információ és a valóság szerkezetvázát is nyújthatják az egyes szövegek értelmezésének munkájában.

(Fordította: Sz. Zehery Éva)

SZEMLE

KANYÓ ZOLTÁN

MEGJEGYZÉSEK A GENERATÍV-TRANSZFORMÁCIÓS POÉTIKÁHOZ

1. Az alábbiakban nagy vonalakban egy generatív-transzformációs poétikai rendszert szeretnénk ismertetni, amelyet az elmúlt 10 év során több különböző munkában kíséreltünk meg kidolgozni. Az az igény, hogy poétikai jelenségeket a modern nyelvészetben, ill. logikában, matematikában kidolgozott módszerek segítségével próbáljunk meg modellálni, meglehetősen általánosnak mondható a jelenlegi nemzetközi szakirodalomban, sőt az irodalomtudomány bizonyos ágai, így elsősorban a verstan, már az ókortól kezdve ezen az úton járnak. Az ilyen explikáció objektív alapját az adja meg, hogy az irodalmi művek nem teljesen egyedi jelenségek, hanem – minthogy meghatározott társadalmi konvenció talaján jönnek létre – lényeges megegyezéseket mutatnak fel. A konvencionalizáltság mértéke ugyan az irodalmi jelenségek esetében jelentősen kisebb, mint a közönséges nyelvi jelenségek esetében, s az irodalmi jelenségek vonatkozásában jelentős különbségek is mutathatók ki, pl. a szóbeli népköltészet és a modern írásbeliségre vagy a tömegkommunikációs eszközök használatára alapuló műköltészet alkotásai között, mégis alapvető jelentőségűnek az a tény számít, hogy az irodalmi jelenségeket meghatározó konvenció lényegileg nem különbözik a nyelvi jelenségeket meghatározótól. Minthogy az irodalmi konvenció jórészt bizonyos nyelvi jelenségek létrehozására, ill. megfelelő struktúrázására vonatkozik, célszerű modellünket egy sajátos grammatikaként megfogalmazni, amely az irodalmi szövegek létrehozására alkalmas. E grammatika megfogalmazásánál ügyelnünk kell két, látszólag ellentmondó szempont megfelelő összeegyeztetésére: egyrészt kívánatos, hogy minél általánosabb érvényű megállapításokat tegyünk, másrészt feltétlenül indokolt, hogy a grammatika szerves módon kifejezésre juttassa az irodalmi jelenségeknek társadalmi-történeti tényezők általi meghatározottságát. Ami az előbbi igényt illeti, kiindulópontként nem irodalmi művek meghatározott csoportját vesszük fel, mert ha így tennénk, megállapításaink leíró jelleggel csakis erre a csoportra lennének érvényesek, s ha más nem, a születendő új művek elvileg veszélyeztetik megállapításaink általános érvényét. Célszerű tehát vizsgálódási pontként művek bizonyos korpusza helyett egy, az adott konvenció alapján *lehetséges* művek halmazát választani. Ez első pillanatra rendkívül kockázatos lépésnek tűnik, azonban megfelelő kontroll esetén lényegi összefüggések megállapításához vezethet. Ily módon grammatikánkat ún. *produkciós* (generatív) grammatikaként kell megfogalmaznunk, amely képes arra, hogy az adott konvenció alapján valamennyi lehetséges szöveget előállítsa és csakis ilyen szövegeket állítson elő.

A kutatások jelenlegi szintjén természetesen hiú ábránd tetszőleges irodalmi szövegek, pl. a XX. századi regények előállítására vállalkozni, modellünk csakis elemi, a mondatkeretben a szóbeliségen alapuló irodalmi formákban előforduló poétikai jelenségek

magyarázatát tűzi ki célul. A felhasznált produkciós grammatika a Chomsky-féle generatív transzformációs grammatika, a felvázolandó poétikai rendszerben azonban ez a grammatikai modell más, pl. logikai kategoriális produkciós grammatikákkal helyettesíthető, ezt egyébként az eddig elhanyagolt szemantikai összefüggések explikálása szükségessé is teszi.

2. A következőkben nagyon leegyszerűsítve megpróbáljuk felvázolni a generatív grammatika standard modelljének rendszerét, pontosabban szólva a szintaxisát.

A generatív grammatika lényeges módszertani újítása a korábbi, többnyire az empirikusan észlelhető nyelvi struktúrák leírására szorítkozó nyelvészeti módszerekkel szemben abban áll, hogy a leírást a nyelvhasználati képesség modellálásával kapcsolja össze, tehát voltaképp arra a kérdésre keresi a magyarázatot, hogy hogyan lehetséges az, hogy egy anyanyelvi beszélő a rendelkezésre álló véges számú nyelvi elemből végtelen, számú mondatot (szöveget) tud létrehozni anélkül, hogy valamilyen előzőleg hallott vagy látott sémát követne. Hogy a modell elvét megérthessük, induljunk ki néhány egyszerű példából.

Vizsgáljuk meg az alábbi mondatokat:

1. a) A szürke ló húzza a szekeret
- b) A szekeret húzza a szürke ló
- c) Húzza a szürke ló a szekeret
- d) Az a ló, amelyik szürke, húzza a szekeret
- e) A ló, a szürke, húzza a szekeret
- f) A szürke ló a szekeret húzza, stb.

Bár az egyes mondatokhoz kapcsolódó előfeltevéseink különböznek egymástól, nem kétséges, hogy a mondatok jelentéstartalma jórészt egy és ugyanaz, annak ellenére, hogy szintaktikailag eltérő módon vannak megfogalmazva. Ennek az összefüggésnek a belátására minden, a magyar nyelvet anyanyelvi szinten beszélő egyén nyelvhasználati képessége (*kompetenciája*) alapján képes, mint ahogy azt is meg tudja minden további nélkül állapítani, hogy például a következő kijelentések, noha ugyanazon nyelvi alkotóelemeket tartalmaznak, nem azonos jelentésűek az előbbiekkal, ill. a magyar köznyelvben nem elfogadható (nem grammatikális) mondatok:

2. a) A ló a szürke szekeret húzza
- b) Ló a húzza szekeret szürke stb.

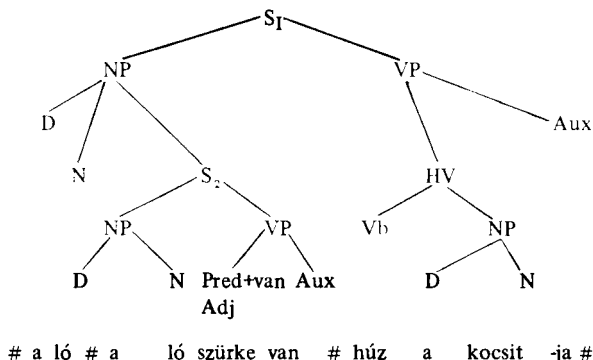
Ezt az összefüggést elvontan úgy is megfogalmazhatjuk, hogy kiválasztunk egy jól formált kijelentést (pl. d)-t) és a többi ebből meghatározott alakítások (transzformációk) útján származtatjuk. Ebben az esetben feltételezzük azt, hogy az ilyenfajta átalakítások alkalmazása az adott nyelvet anyanyelvi szinten beszélők általános nyelvhasználati képessége alapján lehetséges. A transzformáció tehát nem egyes konkrét átalakításra vonatkozik, hanem a nyelvben adott azonos típusú átalakítások egész osztályára. Tehát az adott példák vonatkozásában pl. a következő szerkezetekre is érvényes:

3. A reggeli vonat hozza az újságot
A kérdéses kiadó elfogadja a kéziratot.

Ez azért lehetséges, mert ezek a mondatok, bár jelentésükben jelentősen különböznek egymástól, azonos szintaktikai szerkezettel rendelkeznek. Az átalakítások tehát nem konkrét, szemantikailag is jellemzett alapelemekre, hanem absztrakt szintaktikai kategóriákra vonatkoznak. E szintaktikai kategóriák osztálya viszonylag korlátozott, többnyire már a hagyományos grammatikából jól ismert fogalmakról van itt szó, mint főnév, melléknév, ige, névmás stb. A generatív és transzformációs grammatika ezen absztrakt kategóriák között fennálló viszonyokat tárgyalja, és pedig nem csupán az egyenértékű átalakításban szerepet játszó kapcsolatokat, hanem a kategóriák között fennálló hierarchikus függőségi viszonyokat is. A fenti transzformációk tárgyalása során azt mondtuk, hogy azokat egy standard mondat típusból származtathatjuk. A kérdés most már az, hogyan jön létre ez a standard típus. A generatív grammatika ezt a kérdést az absztrakt kategóriák között fennálló függőségi viszonyuk alapján kívánja megoldani, a mondatot tehát bizonyos absztrakt és a nyelvre általánosan jellemző kategoriális összefüggésekből mintegy levezeti. Kiindulási elemként válasszuk az absztrakt „mondat” elemet. Azt mondhatjuk, ha mondatot akarunk mondani, akkor a mondatnak szükségképpen alanyi és állítmányi részből kell állnia (a hiányos mondatokat a teljes standard mondatból transzformációval állítjuk elő). Az alanyi részt itt nominális frázisnak (NP), az állítmányt verbális frázisnak szokás jelölni (VP). Továbbmenve azt állapíthatjuk meg, hogy NP fakultatív névelőből és főnévből kell hogy álljon (a névmások, jelzői funkcióban álló melléknévek stb. bevezetése szintén transzformációs úton oldható meg), az állítmányi résznek pedig tartalmaznia kell a predikatív elemet és egy segédige komplexumot, amely a személyragot is magában foglalja (Aux). A predikatív rész többféleképpen kifejezhető, többnyire igei komplexumról van szó (HV), ennek az igei komplexumnak elemei az ige és fakultatív az igének alárendelt, attól függő nominális frázisok stb. A levezetés tehát az absztrakt mondategységből (S) kiindulva a nyelvhasználati képesség alapján megállapítható függőségi viszonyok mentén haladva mind kevésbé átfogó kategóriákhoz, végül pedig olyan kategóriákhoz jut, amelyek alá a nyelv szótárának bizonyos elemei vannak közvetlenül alárendelve: a következő lépésben tehát meghatározott kiválasztási szempontok alapján a szótárelemek behelyettesíthetők a kategóriák helyébe. Meg kell még jegyeznünk, hogy a levezetés bizonyos helyein a kiinduló kategória (S) újra előfordulhat, ez ad magyarázatot bizonyos fajta összekapcsolódásokra. A vázolt összefüggések különféleképpen kifejezésre juttathatók. Egyrészt megadhatunk absztrakt újraírási szabályokat, amelyek megmutatják, hogyan írhatók át az absztrakt kategóriák kevésbé absztrakt kategóriákba. A fenti jelölések alkalmazásával például így:

S → NP VP
 NP → (D) N (S)
 VP → $\left\{ \begin{array}{l} \text{HV Aux} \\ \text{Pred + van + Aux} \end{array} \right\}$
 HV → Vb (NP ...)
 Pred → $\left\{ \begin{array}{l} \text{N} \\ \text{Adj} \end{array} \right\}$
 D → a, az, egy, egyik ...
 N → ló, kocs, Budapest, vonat
 Vb → húz, szalad, áll ...
 Adj → szürke, reggeli, kérdéses ...
 Aux → -ja, -t, fog- ...

Könnyen belátható, hogy a hierarchikus kapcsolatok egy ágrajzzal is kifejezhetők:



Mint látható, a generatív nyelvelírásban a következő egységek különíthetők el egymástól:

1. A mondat létrehozása során meg kell különböztetnünk a mondat elemeinek absztrakt kategóriákból való levezetését. Ez a levezetés, amely *formációs szabályok* segítségével történik, nem a tényleges mondatközlés lineáris szintjén, hanem még azt megelőzően az ún. mélystruktúrában történik. A mélystruktúra tehát a standard mondattípus(ok) levezetését tartalmazza, ez a levezetés a formációs szabályok segítségével történik.

2. A tényleges, az ún. felszíni struktúrában megjelenő mondat levezetése úgy történik, hogy a formációs részben megadott levezetés utolsó kategóriákat tartalmazó sorára (tehát a tényleges szótárelemek behelyettesítését megelőző sorra) *transzformációkat* alkalmazunk. A behelyettesítés csak ezután történik meg, mihelyt elvileg valamennyi transzformációs szabály alkalmazása már megtörtént. A transzformációs jellegük szerint a következő négy osztályba sorolhatók:

a) *Permutáció*: az elemek sorrendjének felcserélése. Absztrakt formában így jelölhető:

abc → bac

A fenti példában feltétlenül egymás mellé kell permutálni a Vb-nek és Aux-nak megfelelő *húz* és *-ja* elemeket. Egyéb fakultatív permutációkat az (1) példa kapcsán láthattunk.

b) *Ellipszis*: egy vagy több elem eliminálása. Sémája:

abc → ac

Amennyiben a mélystruktúrában felveszünk egy „van” igei elemet, akkor ezt transzformációs úton eliminálni kell.

c) *Szubsztitúció*: egy vagy több elemnek másikkal történő helyettesítése. Sémája:

abc → acc

A fenti példában szubsztitúciónak számít a „-ja” személyragban bekövetkező teljes hasonulás.

d) *Adjunkció*: új elem hozzáillesztése az adott lánchoz. Sémája:

abc → abcd

A fenti példában adjunkciónak számít a vonatkozó névmás „amely” bevezetése.

Egy konkrét transzformáció a fent említett különböző mozzanatokat együttesen is tartalmazhatja. A mellékmondat bevezetése, ill. a vonatkozó névmás bevitele szubsztitúció is és adjunkció is, amennyiben a régi elemet újjal helyettesítjük.

Az elmondottak a szintaktikai szabályrendszerre vonatkoznak. A nyelv szókészlete a szótárban foglal helyet, és a levezetés után helyettesítődik be az absztrakt kategóriákba. A szótárányagnak tehát vannak absztrakt szintaktikai jellemzői. Ezenkívül a szótáregység rendelkezik hangtani (fonetikai) és jelentéstani (szemantikai) jellemzőkkel. Ezeknek a jellemzőknek a leírása szintén absztrakt módon, ún. megkülönböztető jegyek segítségével történik, egy adott fonetikai vagy szemantikai jellemző ilyen fonetikai, ill. szemantikai megkülönböztető jegyek rendezett viszonylataiként áll elő. Fonetikai szinten ezek a megkülönböztető jegyek, pl. a következők:

± zöngés, ± ajakkerekítéses stb. A szemantikai megkülönböztető jegyek hierarchikus felépítésének megértését megkönnyíti, ha a közismert barkochba játékra gondolunk: ennek során egy adott jelentést olyan megkülönböztető jegyek alapján azonosítjuk, mint ± absztrakt, ± élőlény, ± ember stb. A megkülönböztető jegyeket célszerű bináris v.i. kételemű kódba felvenni, azonban ez nem mindig lehetséges (pl. színek). A megkülönböztető jegyek – különösen a szemantikaiak – nagy szerepet játszanak a behelyettesítésnél, ez utóbbi nemcsak a szintaktikai kategóriáknak való megfelelést írja, ill. írhatja elő, hanem egyéb feltételeket is, pl. azt, hogy milyen környezetben, milyen jegyekkel rendelkező szótárelem bevezetése lehetséges. Így a fenti példában a „húz” ige megválasztása kizárja azt, hogy az alanyi, ill. tárgyi funkciót betöltő főnév a + absztrakt jeggyel rendelkezék. A következő mondat szintaktikai jól formáltsága ellenére a normálistól eltérő jellegű:

(4) A szabadság húzza a szépséget

A szemantika tehát nem csupán a szótáregységek jellemzésével, hanem a közöttük a mondatban fellépő szabályszerűségek elemzésével is foglalkozik, s ugyanez vonatkozik mutatis mutandis a fonetikai jellemzőkre is.

3. Feltételezésünk szerint egy az előzőekben vázolthoz hasonló, de részletesen kidolgozott generatív transzformációs grammatika le tudja vezetni a köznyelv mondatait. Kérdés, milyen rendszer alkalmas arra, hogy az irodalmi nyelvi jelenségeket generáljuk. Elképzelhető egy olyan megoldás, amely vagy az előbbihez analóg rendszer segítségével kizárólag az irodalminak minősülő szövegeket állítaná elő, ez azonban sem elméletileg, sem módszertanilag nem látszik célravezetőnek. Nem megalapozott ugyanis az irodalmi szövegekben előforduló nyelvet egy, a „normális” nyelvtől teljesen elkülönülő lezárt nyelvként felfogni. Inkább abból kell kiindulnunk, hogy az irodalmi szövegekben előforduló mondatok jórészt normálisnak minősíthető mondatok, amelyek ugyanakkor a köznyelvben meg nem követelt sajátos rendezettségnek mutatnak. Más szóval feltételezhetjük, hogy a „normális” nyelv grammatikája a nem irodalmi jellegű mondatokkal együtt az irodalmiak jelentős részét is előállítja. Ezért ahhoz, hogy csak bizonyos irodalmi igényeknek eleget tevő mondatokat hozzunk létre, nem szükséges új grammatikai rendszert felállítanunk, elegendő, ha a „normális” nyelvi rendszerbe bizonyos szűrőket építünk be, amelyek csak a sajátos másodlagos rendezettségnek eleget tevő jól formált mondatokat

engedik át, az ezeknek meg nem felelőket pedig visszadobják. Ezek a szűrőszabályok elvileg a grammatikai rendszer tetszőleges (formációs, transzformációs és egyéb) szabályaira vonatkozó követelmények, amelyek bizonyos elemek meglétét, hiányát, meghatározott sorrendjét stb. írják elő. A szűrőszabályokat összefoglalóan *poétikai kód*nak nevezzük. A poétikai kód különböző válfajait különböztetjük meg aszerint, hogy mely elvek szerint szerveződnek. A legalapvetőbb elvek a következők: az ekvivalencia, az oppozíció, az ambiguitás, az elidegenítés. Az ekvivalencia elvére épülő poétikai kód ilyen típusú előírást tartalmaz: a szöveg, pontosabban a struktúra meghatározott helyein csak egymással egyenértékű elemeket transzformáld azonos pozícióba, zárd ki annak a lehetőségét, hogy egymással egyenértékű elemek az azonos pozícióból másmilyenbe kerüljenek. Az oppozíció kódja hasonló előírást fogalmaz meg egymással ellentétes viszonyban álló elemek vonatkozásában, az ambiguitás kódja egymással homonim elemek felvételét, vagy többféleképpen interpretálható struktúrák előállítását és fenntartását írja elő, az elidegenítés kódja pedig olyan struktúra előállítását követeli meg, amely egy más, ismert szöveg struktúrájával részben megegyezik, részben pedig eltér attól. Az ambiguitás és az elidegenítés kódját olyan komplex kódokként is felfoghatjuk, amelyek az ekvivalencia és az oppozíció elvének sajátos egyidejű alkalmazása alapján jönnek létre. A legegyszerűbbnek számító és az irodalmi gyakorlatban legproduktívabb kódok az ekvivalencia és az oppozíció elvén nyugszanak. Általános szinten két alapvető viszony fejeződik ki bennük: az elemek közötti viszony (ekvivalencia, ill. oppozíció), valamint az elemek pozíciója. Ezért a különböző idevágó kódok absztrakt szinten a metrikai sémákhoz hasonló sorozatokként írhatók le, s köztük megkülönböztetünk olyanokat, amelyekben az elemek ismétlődése átfogóbb keretek, szekvenciák, szuperszekvenciák stb. ismétlődését is involválja – tehát, hogy a metrikai hasonlatot tovább vigyük: a megfelelően minősített szótagok ismétlődésén túl, az azokból felépülő verssorok, versszakok ismétlődésében is periodikusság mutatható ki. A félreértések elkerülése végett hangsúlyozzuk, hogy az említett poétikai kódok nem kizárólag verstani összefüggésekre vonatkoznak, hanem elvileg tetszőleges nyelvi szinten megvalósíthatók, amennyiben találhatók ott olyan elemek, amelyek egymással ekvivalencia relációba vagy oppozícióba állíthatók. Ezen absztrakt poétikai sémák nyelvi realizálásának feltétele természetesen az adott relációk, valamint a pozícióknak a nyelvi rendszerbe való leképezése. Ezen a ponton kívánjuk az irodalmi szabályszerűségeknek kulturális-történeti tényezőktől való függését rendszerünkbe beépíteni, amennyiben a kérdéses relációkat nem tekintjük eleve adottnak, hanem egy adott időszakban fennálló közösségnek egy meghatározott műfaj vonatkozásában kialakult konvenciója alapján definiáljuk őket. Tehát, hogy egy konkrét példát vegyünk a „vala – vala” nem rím önmagában véve, rím Tinódinál, de nem rím Aranynál, viszont rím olyan költőknél, akik tudatosan archaizálásra törekcsenek. Ebből az következik, hogy a kérdéses reláció meglétének feltételei nem adhatók meg általában, hanem mindig csak egy történetileg és kulturálisan meghatározott közösség vonatkozásában. A poétikai kód absztrakt sémáinak aktualizációs szabályai tehát mindenkor empirikus feltáró munkát előfeltételeznek, amelynek eredményeként a kérdéses viszonyok és pozíciók kimerítően és egyértelműen meghatározhatók, s így a sémák a nyelvi rendszerbe közvetlenül átvihetők.

Az elmondottak illusztrálásaként tekintsük a következő közmondást:

(5) Könnyű a szó, nehéz a só

szintaktikai és szemantikai poétikai kódját. Szintaktikai szinten a példamondat paralelizmust mutat és a következő sémára vezethető vissza:

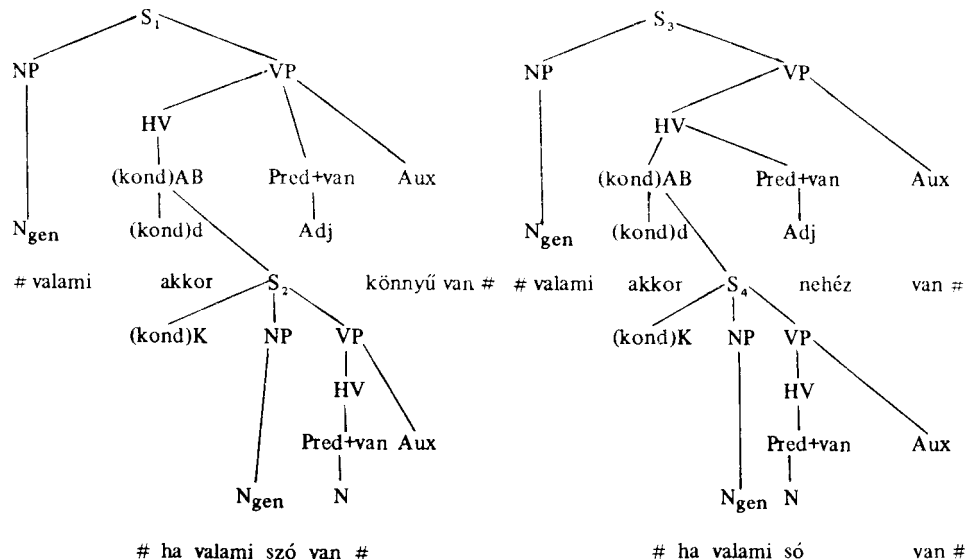
(6) ABC/ABC

Erre a szintaktikai sémára rakódik rá másodlagos poétikai kódként a szemantikai oppozíció kódja, amely a két szekvencia szintaktikailag ekvivalens első elemének ellentétes értelmű szemantikai meghatározottságát írja elő:

(7) $\overline{ABC}/\overline{ABC}$

A paralelizmus szintaktikai aktualizációs szabálya, amely azt mondja meg, hogy a mai magyar nyelv mely szintaktikai elemei tekinthetők a közmondások vonatkozásában egymással ekvivalensnek, a következőképpen fogalmazható meg: Két egymással azonos terminális szintaktikai kategória egyenértékű egymással. Vagyis a főnév ekvivalens a főnévvel, a névelő a névelővel, a melléknév a melléknévvel. Ez a szabály alapvető a paralelizmusok létrehozásánál, azonban nem magyaráz meg minden egyes esetet: a közmondások körében pl (a) ki, (a)kinek, ha . . . – az, annak, akkor . . . egyenértékűnek számítanak, noha nem azonos szintaktikai kategóriától függenek, s van több más speciális eset is. Számunkra azonban elégséges az előbbi megjegyzéssel kibővített, a két mondat között fennálló (külső) általános szabály. A paralel szerkezeteket előállító poétikai kód konkrétan a következő lépésekben fogalmazható meg:

1. A két mélystruktúra terminális kategóriái azonos sorrendben legyenek egymással egyenértékűek (más szóval a két mélystruktúra terminális kategóriái egyenértékűsége és azonos sorrendje alapján legyen egymásba kölcsönösen leképezhető). A fenti közmondást az alábbi mélystruktúrából vezetjük le:



Ez a feltétel még önmagában nem elegendő, mert ha az S_1-S_2 komplexumra más transzformációkat alkalmazunk, mint az S_3-S_4 komplexumra, akkor a mélystruktúrában kimutatható egyezés ellenére nem kapunk paralel szerkezeteket:

- (8) a) Ha szó, akkor könnyű, (de) nehéz a só
b) A szó könnyű, nehéz a só

(8) b) egyébként példa chiasztikus szerkezetre. Ezért a második előírás a következő megszorítást tartalmazza:

2. Alkalmaz mindkét struktúrára azonos sorrendben azonos transzformációkat.

Természetesen nem ez az egyetlen lehetőség paralel szerkezetek előállítására, van pl. olyan lehetőség is, hogy egymástól eltérő mélystruktúrákra alkalmazott különböző transzformációk segítségével azonos felszíni struktúra áll elő.

Ami a szemantikai előírás aktualizálását jelenti, megállapítandó, mely párok minősülnek a közmondások körében antonimáknak. Általában azt mondhatjuk, hogy két szótári egység egymás antonimájának minősül akkor, ha egymás negáltjaiként foghatók fel, mint pl. „igaz” és „hamis” egy kétértékű logikai rendszerben. Azonban a konvenció alapján antonim relációnak minősülhet két olyan szótári egység viszonya is, amelyek mint pl. „ember” – „asszony”, „úr” – „szolga” stb. a fenti követelménynek a szó szoros értelmében nem tesznek eleget, hanem csupán meghatározott szemantikai jegyek vonatkozásában állnak ellentétben egymással. A kérdéses poétikai kód tehát a következőképpen fogalmazható meg:

1. A két közmondás-mélystruktúra egymásnak pozicionálisan és a terminális szintaktikai kategóriát illetően ekvivalens elemét olyan szótáregységekkel helyettesítsd be, amelyek egymás antonimái.

2. Transzformációk alkalmazásával biztosítsd, hogy a kérdéses elemek a felszíni struktúrában az élre kerüljenek.

Hasonló módon fogalmazhatók meg az intonáció, a morfofémika szintjén érvényesülő poétikai kódok is.

A vázolt eljárás lényege, hogy operacionálisan igyekszik definiálni az irodalmi nyelv sajátos jelenségeit, s ezáltal egyrészt pontosítja a kérdéses fogalmakat, másrészt közvetlenül ellenőrizhetővé teszi a definíciót magát, mivel segítségével a gyakorlati példák elvileg végtelen száma válik levezethetővé, s ez utóbbiak helyessége a konvenció alapján tesztelhető. Megjegyzendő, hogy ilyen definíciók megadása sokszor meglehetősen nagy nehézségekbe ütközik, tekintettel a nyelvi rendszer bonyolultságára nem könnyű megmondani, milyen szinten célszerű a szűrőszabályokat felvenni, ill., hogy egy-egy szűrőszabály felvétele milyen közvetett kihatásokkal jár. Jelenleg a poétikai kóddal összefüggő valamennyi elvi kérdés még távolról sincs megfelelő módon tisztázva.

4. A poétikai kód önmagában még nem elégséges arra, hogy az irodalmi megfogalmazásban megfigyelhető minden sajátos jelenségre magyarázatot adjon. Célszerű rendszerünket oly módon módosítani, finomítani, hogy képes legyen számot adni azokról a sajátos eltérésekről is, amelyek sok esetben a „normális” nyelvi használattal szemben az irodalmi szövegekben kimutathatók, s explicálja egyúttal az eddig meglehetősen lazán definiált stilisztikai, retorikai jelenségek meghatározott osztályait is.

4.1. Először tekintsük a stílus körébe tartozó jelenségek bizonyos csoportjait. A stílus közismert módon mindig bizonyos nyelvi kifejezési lehetőségek közötti választással függ össze. Bizonyos nyelvi variánsok magyarázatára már maga a „normális” nyelvi rendszer is alkalmas, hiszen, mint láttuk, a transzformációs szabályok többek között éppen arra szolgálnak, hogy bizonyos nyelvi variánsok meglétét magyarázzák. Bár az ún. „standard-modell” eltörölte a generatív transzformációs grammatikában korábban használatos megkülönböztetést kötelező és fakultatív transzformációk között, e megkülönböztetés nem a konkrét levezetés, hanem a grammatika egészének szempontjából továbbra is relevánsnak tűnik: a beszélőnek elvileg választási lehetősége van abban a tekintetben, hogy alkalmazzon-e vagy sem bizonyos transzformációkat – mivel ezek a transzformációk egyenértékű átalakítások, alkalmazásuk tekintetében elsősorban stílári preferenciák játszanak döntő szerepet. Tekintsük pl. a következő mondatot Juhász Ferenc Szerelmünk hattyúsorsa c. verséből:

(9) Mondtam neked,
 jaj mondtam neked, hogy a gyászhattyú könnyével
 ágyé kod ne öntözd,
 aki ott sír éjjel a csonttarló fölött a holdmagányos szirten!

A grammatikai rendszer ismertetése során elmondottakból világos, hogy pl. a vonatkozó mellékmondat bevezetése transzformáció eredménye, amelynek alkalmazása azonban nem feltétlenül kötelező. A (9) mondat variánsaként bizonyos transzformációk alkalmazásának elhagyásával előállítható pl. a következő mondat:

(9 a) Mondtam neked,
 jaj mondtam neked, hogy a gyászhattyú könnyével
 ágyé kod ne öntözd,
 ez a madár ott sír éjjel a csonttarló felett a
 szirten, mely magányos, mint a hold.

Másképp magára a (9)-es mondatra is alkalmazható pl. olyan transzformáció, amely a vonatkozó mellékmondatot jelzői szerkezetté alakítja át:

(9 b) Mondtam neked,
 jaj mondtam neked, hogy az éjjel a csonttarló fölött a
 holdmagányos szirten ott síró gyászhattyú könnyével
 ágyé kod ne öntözd!

Az egyik vagy másik megoldás melletti döntés alkalmas lehet bizonyos stílusirányzatok vagy stílusorszakok elhatárolására, mint ahogy a (9 a) – (9) – (9 b) sorozat némiképp tükrözi azt a változást, ami Juhász Ferenc költői kifejezésmódjában a kezdeti egyszerűbb megfogalmazástól a későbbi bonyolult szerkesztésig szintaktikai vonatkozásban végbe ment.

4.2 Egy adott nyelvi rendszeren belül fennálló, transzformációs szabályokra visszavezethető stílári jelenségek a nyelvi változatoknak csupán egy osztályát tudják megragadni. Az olyan nyelvi változatok, amelyek – mint a nyelvjáráások, csoportnyelvek,

szakmai stb. nyelvek – egy társadalmilag, szociológiailag, kulturálisan definiált, az anyanyelvi beszélők átfogó osztályánál kisebb közösségek sajátos konvencióin nyugszanak, semmiképpen sem férnek bele az előbbieken vázolt általános nyelvi modellbe, megfelelő explikálásuk felveti tehát e modell átalakításának szükségszerűségét. Az alapvető probléma abban van, hogy az a modell valamennyi anyanyelvi beszélőre kiterjedő egyetlen konvenció meglétét tételezi fel, s így szükségképpen eltekint az olyan változatoktól, amelyek anyanyelvi beszélők bizonyos csoportjainak sajátos nyelvhasználatában fordulnak elő. Ahhoz, hogy a kérdéses jelenségeket megfelelő módon meg tudjuk ragadni, el kell vetnünk egy egységes és homogén grammatika gondolatát, pontosabban szólva ezt az absztrakt egységet fel kell bontanunk pragmatikai szempontok szerint, tehát szociológiailag, kulturálisan, pszichológiailag stb. definiált elemi közösségek nyelveinek sokaságára. E nyelvek mindegyike leírható egy az előzőekben felvázolt generatív transzformációs grammatika segítségével, hasonlatosan ahhoz, ahogy az egymástól különböző természetes nyelvek explikálhatók a nyelvmodell eszközeivel. Az így létrejövő nagyszámú grammatika sok vonatkozásban átfedéseket fog mutatni mind az egyes szabályok, mind pedig a terminális kategóriákat definiáló lexikonegységek, ill. a fonetikai interpretáció vonatkozásában, ugyanakkor lesznek közöttük legalább egy szinten eltérések is. Ezek a grammatikák végső soron társadalmilag releváns közösségek nyelvhasználatát definiálják, s így meghatározott pragmatikai konnotációval rendelkeznek. Mindez azt jelenti, hogy a következő mondatok:

- (10) a) Öttem könyeret möggyel
- b) Azmellett láshassuk, hogy nem gyütt el
- c) Skubizza a csajokat
- d) A tartozások teljes kiegyenlítése után OTP gondoskodik az adásvétel tárgyát képező ingatlanra, a megelőlegezett, le nem járt szociálpolitikai kedvezmény biztosítására telekkönyvileg bejegyzett jelzálog jog, továbbá az elidegenítési és terhelési tilalom törléséről.

mind jól formált mondatnak számítanak egy-egy speciális magyar grammatikában, s ezen túlmenően, mint ahogy maguk e mondatok utalnak arra a közösségre, amelyben alkalmazzák őket – így az első a szegedi nyelvjárársra, a második szociológiailag determinált „-suk, -sük”-nyelvre, a harmadik a fiatalok rétegnyelvére, a negyedik a hivatali nyelvre – maguk a mondatokat létrehozó különböző szabályok a fonetikai interpretáció, a morfológiai alkotóelemek, a megengedett transzformációk, valamint a lexikai egységek és a behelyettesítés szintjén megadják azt, hogy mely grammatikában, s adott esetben azt is, hogy mely kommunikációs helyzetben kerülnek felhasználásra. Ily módon a tulajdonképpeni grammatikai leírás szociolingvisztikai jellemzőkkel egészül ki, amelyek a nyelvhasználat tényleges körülményeire vetnek fényt. Azt mondhatjuk tehát, hogy a nyelvhasználat egy nem homogén, hanem különböző közösségekre bomló társadalomban tükrözi a társadalmi-kulturális rétegezettséget, s az eddig egységesnek feltételezett nyelv pragmatikai tényezők szerint meghatározott nyelv-variánsok sorozataként áll elénk. Az egyes beszélő természetesen nincs birtokában valamennyi variánsnak, azonban társadalmi ismereteitől, képzettségétől függően beszélhet több variánst, és valamilyen módon képet alkot

magának a saját variánsától eltérő változatok konnotatív jellemzőiről. Más szóval nem szükséges, hogy valaki beszélje a szegedi dialektust, vagy a „suk, -sük”-nyelvet és mégis képes arra, hogy az ilyen grammatikában megfogalmazott szövegeket a saját nyelvi variánsától való eltérés vagy netán az azzal való megegyezés alapján pragmatikailag jellemezze. Szövegek ilyen jellegű jellemzését hagyományosan szintén a stílussal hozzák kapcsolatba, s gyakorta beszélnek „hivatalos”, „népies” stb. stílusról. E megjelölés természetesen meglehetősen pontatlan és homályos, az idevágó jelenségek megfelelő explikációja a fent vázolt heterogén grammatika, tehát egy, a különböző nyelv-variánsokat pragmatikai konnotációjukkal együtt felsoroló komplex grammatikai rendszer keretein belül képzelhető el. E jelenségeket az hozza összefüggésbe a stílussal, hogy nyelv-*variánsokról* van szó, azonban megjegyzendő, hogy a variálódás lehetősége itt az előbb említett stílári jelenségekkel ellentétben nem annyira az egyes beszélő vonatkozásában, mint inkább általános társadalmi szinten jelentkezik. A konkrét beszélő nem úgy választ ki szubjektív preferenciái alapján egy nyelv-variánst, mint ahogy ezt elvben a fakultatív transzformációk körében megteheti, noha e szubjektív választás lehetősége sem abszolút mértékben kizárt, s a transzformációk megválasztásánál is vannak kényszerítő erejű tudati-társadalmi tényezők, hanem neveltetése, társadalmi hovatartozása alapján úgy beszél, ahogy tud, mégis nyelvi fogalmazása társadalmi szinten úgy jelenik meg, mint egy lehetséges változat a társadalmilag megengedett változatok összességéből; a többnyelvűség ténye, s az egyéni nyelvhasználat viszonylagossága viszont kétségtelenül tudatosul a beszélőben. Megjegyzendő, hogy az egyes nyelvhasználati módoknak bizonyos társadalmi kommunikációs helyzetekhez való kötöttsége a variálódás elvi lehetősége ellen hat, az egyes társadalmi helyzetben megvalósítható nyelvhasználatra vonatkozó társadalmi konvenciók, elvárások korlátok közé szorítják a nyelv-változatok felcserélhetőségét, az effajta kodifikálás azonban sohasem abszolút mértékű, másrészt az alkalmazási kör leszűkítése mit sem változtat a nyelv-variáns viszonylagos önállóságán, más szóval a különféle nyelvhasználati módok a nyelv különböző lehetséges változataiként foghatók fel még akkor is, ha csak korlátozott mértékben alkalmasak arra, hogy egymást helyettesítsék.

Az elmondottak több vonatkozásban is érintik az irodalmi szövegekről alkotott felfogásunkat. Mindenekelőtt elképzelhető az, hogy az irodalmi szöveg kizárólag egy adott szűkebb társadalmi közönség sajátos nyelvhasználatára, pl. egy nyelvjárásra, rége nyelvre stb. épül. Ebben az esetben mindaz, amit az előzőekben az absztrakt nyelv vonatkozásában elmondtunk, teljes egészében és változatlanul érvényes az adott nyelv-variánsra. A módszertani explikációt illetően tehát nincsenek lényegi változtatások, új elemként a kérdéses nyelv szociolingvisztikai-pragmatikai jellemzőinek felvétele jelentkezik. Ebben az esetben tehát homogén nyelvhasználatról van szó, s ez jellemző az archaikus, szóbeliségre épülő irodalmi műfajokon kívül a műköltészet lírai, epikai, drámai alkotásainak jelentős részére is. Vannak azonban olyan műfajok is, amelyek kifejezetten többnyelvűség lehetőségeit aknázzák ki, ezek közé tartoznak a regény és általában az újkori elbeszélő irodalom bizonyos válfajai. Ezekben a művekben jelentős művészi feladatként fogalmazódik meg a különböző nyelv-variánsokhoz tartozó szövegelemek tudatos konfrontációja, Bahtyin szóhasználatát idézve a polifonikus szerkesztésmód. A társadalmi többnyelvűség tényének irodalmi felhasználása rendkívül változatos formákat ölthet, hogy csak néhányat említsünk: a nyelv-variánsok szociológiai-kulturális meghatározottsága alkalmat ad a társadalmi viszonylatok közvetett jelzésére, a nyelv-variánsok

között levő opposzió ellenpontozó szerkesztésre ad lehetőséget, a nyelv-variáns szintje más szintekkel – így a szemantikával, vagy a pragmatikai meghatározottsággal szembeállíthatók, a nyelv-variáns a társadalmilag behatárolt alkalmazási lehetőségtől eltérő módon alkalmazható stb. Ezek a lehetőségek egyúttal arra is utalnak, hogy a nyelvnek, mint sokszorosan rétegezett, komplex jelenségnek a felfogása, lehetőséget nyújt az irodalmi alkotásokban különös erővel megmutatkozó innováció értelmezésére is: abból a tényből kiindulva, hogy a nyelvhasználatot nem determinálja egyetlen és mindent átfogó szabályrendszer, hanem egymással részben konkurens szabályrendszerek egész sorozatával van dolgunk, amelyek elvben megtanulhatók, egymásra ráépíthetők, bizonyos fokig alakíthatók, magyarázatot nyerhetünk arra a mechanizmusra is, amely különösen a modern költészet nyelvteremtő törekvéseiben érvényesül. Egy a társadalmi többnyelvűség tényére érzékeny társadalomban, ahol a társadalmi életben való sikeres helytállás a munkamegosztás révén kialakult nyelv-variánsok bizonyos számának elsajátítását veti fel követelményként, ahol tehát megvan a nyelv-variánsok elsajátításának készsége, új, eddig egyetlen közösségben sem beszélt nyelv-variánsok létrehozása bizonyos társadalmi körökben megengedett, irodalminak minősülő nyelvi játék lehet. Természetesen ez a – wittgensteini értelemben vett – nyelvi játék többnyire további feltételekhez kötődik, amelyek között olyan általános poétikai elveket említhetünk meg, mint az automatikusnak, banálisnak minősülő nyelvi kifejezésnek eredetivel való helyettesítése, a redundancia csökkentése, különféle viszonyok közvetett jelzése stb. Az így létrehozott nyelv-variánsok létrehozásuk pillanatában nem rendelkeznek pragmatikai konnotációval, hiszen közvetlenül nem utalnak semmiféle társadalmi nyelvhasználatra. De abban a pillanatban, ahogy bekerülnek az (irodalmi) kommunikációba és elfogadják, elismerik őket, nem tekinthetők többé pragmatikai vonatkozásban semlegesnek, hiszen a nyelv-variáns legalábbis használóját, bevezetőjét egyértelműen azonosítja. Bizonyos társadalmi-kulturális feltételek mellett fennáll az irodalmi nyelvhasználatba bevezetett innováció konvencionizálásának lehetősége, az ilyen folyamatok aprólékos elemzése jelentős mértékben hozzájárulhat a stílusirányzatok, korstílusok s az ezzel összefüggő bonyolult kérdések tisztázásához.

Hogy az előzőekben érintett kérdéseknek legalább egynémelyikét gyakorlati példán szemléltessük, tekintsük Weöres Sándor *Kuli* című versét. Mint ahogy a versből idézett alábbi mondatok is igazolják

- (11) a) Kuli bot vág
- b) Kuli húz riksa
- c) Kuli szakáll fehér
- d) Ver kis Kuli nagy rossz emberek
- e) Kuli nem tud meghal!

A vers rendkívül sajátos magyar nyelv-variánsban íródott. E nyelv-variáns grammatikájáról vagy azt mondhatjuk, hogy jóval kevesebb kategória szükséges a leírásához mint amennyit az absztrakt „normális” magyar nyelv grammatikája felvesz morfológiai formatívával reprezentálja. E grammatika voltaképpen csupán az egyes számú és többes

számú főnevek közti különbséget jelöli morfológiailag (vö. [11]d), de morfológiailag nem különbözteti meg sem a tárgyat (vö. [11]a–b, d) sem a birtokos esetet (vö. [11]c), csupán egyetlen egy igei alakot ismer, tehát az igeragozás mint olyan, a tárgyas és tárgytalan ragozás közötti distinkció egyszerűen eltűnik. Az olyan nyelvek, amelyek morfológiája szegény, az egyértelműséget a szórend megkötöttségével biztosítják, itt viszont az alapvetőnek számító alany–állítmány–tárgy sorrend mellett (SVO-nyelvi struktúra) megengedettek olyan transzformációk is, amelyek a tárgyat az alany elé permutálják (vö. [11]a), s ezen túl az állítmányt kezdő pozícióba viszik (vö. [11]d). Ennek következtében ez a nyelv többszörösen ambig struktúrákat állít elő, ezzel sajátos módon eleget tesz az ambiguitás poétikai elvének, s elkerüli a merev szintaktikai egyhangúságot is, s változatosságot biztosít. Ha a nyelv-variáns e poétikai céloknak eleget tevő sajátosságaitól eltekintünk, amelyeket egyébként sikerült bizonyos transzformációkra visszavezetnünk, akkor lényegében azt mondhatjuk, hogy a magyar nyelv egy olyan változatáról van szó, amely a magyar grammatika, ill. grammatikák alkotóelemeinek készletét jelentős mértékben elszegényíti, s egyfajta tört magyarságot definiál. Ez a fajta nyelv-variáns ismereteink szerint egyetlen közösség kommunikációjában sem érhető tetten, így költői innovációnak számít. Ugyanakkor ez a tört nyelv kapcsolatban van olyan nyelv-változatokkal, amelyek elsősorban az angol, a francia, a spanyol vagy portugál nyelv élő változataiként a gyarmatosítás, ill. a kereskedelmi kapcsolatok kiépülése során nem anyanyelvű népesség kommunikációjában alakultak ki (pidgin, kreol nyelvek stb.). Tehát a költői nyelvteremtés mondhatni az ilyen nyelvek magyar megfelelőjét hozza létre, s így e variánst közvetve meghatározott társadalmi rétegekhez kapcsolja, és pedig azokhoz a bennszülöttekhez, akik egy idegen és domináns nyelvi kultúra s társadalmi szervezet függőségében ahhoz alkalmazkodva annak periferiáján foglalnak helyet. A nyelvi újítás nem öncélú: a kuli társadalmi helyzetének jelzésére is szolgál azon túl, hogy – mint említettük – bizonyos általános poétikai elvek újszerű megvalósítását teszi lehetővé.

4.3. Végezetül az irodalmi szövegekben megfigyelhető, a „normális” nyelvhasználattól való olyan tudatos eltérésekről kívánunk röviden szólni, amelyeket a retorika és a stilisztika már régtől fogva vizsgál, s a trópusokról, ill. figurákról szóló tanban megpróbál rendszerezni. Mindenekelőtt azt kell hangsúlyoznunk, hogy itt nem egyszerű eltérésekről vagy bizonyos nyelvtani szabályok megsértéséről van szó, ha így lenne, a „költői szabadság” körébe utalt nyelvi jelenségek elvileg nem különböznének egy az adott nyelvet ilyen vagy olyan okból hibásan beszélő egyén tökéletlen nyelvhasználatától. Itt is jóval inkább abból kell kiindulnunk, hogy az irodalmi kommunikáció egy adott közösség és egy adott műfaj vonatkozásában érvényes konvenciója megengedheti vagy előírhatja sajátos nyelvi kifejezések alkalmazását. Tehát az „eltérés” nem minősíthető csupán az általános nyelvi forma megsértésének, hanem olyan kreatív nyelvi aktusként kell felfognunk, amely sajátos másodlagos, a tisztán grammatikain túlmenő szabályszerűségeknek, követelményeknek tesz eleget. Bizonyítható, hogy már a klasszikus retorika tropus-tanának egyoldalú, többnyire csak a felszíni struktúra jelenségeinek taxonómikus leírására koncentráló törekvéseiben is egyfajta primitív transzformációs szemlélet húzódik meg. Amikor pl. az *aphaeresis* a szókezdet elhagyásával definiálja, voltaképpen egy olyan transzformációt feltételez, amely morfofonémikai egységeken operál, lényegét tekintve ellipszis (s terminusnak a generatív grammatikában használatos, a transzformációk egy típusára vonatkozó értelmében) s olyan struktúrákat eredményez, amelyek a kiinduló struktúrákhoz képest a

struktúra elején mutatnak rövidülést. Éppen ezért jogosultnak tűnik effajta jelenségeknek sajátos, ún. retorikai transzformációkra való visszavezetése. Az alapvető hipotézis abban foglalható össze, hogy e sajátos poétikai-retorikai jelenségek létrehozása ugyanolyan jellegű szabályok szerint megy végbe, mint a „normális” grammatikai jelenségeké, a kérdéses szabályok azonban a maguk konkrét formájában ismeretlenek a „normális” nyelvhasználatot explikáló grammatikai rendszerben. A nyelvi rendszer sajátos kibővítésével, meghaladásával van tehát dolgunk, amely magának a nyelvi rendszernek elvi lehetőségeit használja ki. A retorikai transzformációk grammatikailag jól formált struktúrákra alkalmazódnak, s olyan eltérő struktúrákat eredményeznek, amelyek az adott műfajban az érvényes konvenció alapján jól formálódnak, megengedettnek minősülnek: a jelzett eljárás egyúttal egyedi variánsok, innovációk előtt is megnyitja az utat, s a nyelvfejlődés egyik lehetséges módját körvonalazza. Retorikai transzformációk alkalmazását több különféle körülmény motiválhatja, itt egyrészt ismét utalhatunk a korábbiakban megemlített általános poétikai elvekre (automatikus nyelvhasználat elidegenítése, redundancia csökkentése stb.), másrészt pedig arra, hogy ily módon elvileg bővíteni lehet azoknak az elemeknek a körét, amelyek eleget tesznek a poétikai kód előírt követelményeknek.

Az itt körvonalazott megközelítésmód alkalmas arra, hogy a klasszikus retorikai és stilisztikai szemléletmód ellentétét feloldja: a kérdéses jelenségek nem minősülnek úgy mint a sajátos, történeti előfordulástól, műfaji s egyéb megkötöttségektől elvonatkoztatott, egyszer s mindenkorra érvényesnek feltételezett költői kifejezésmód bizonyos elvi lehetőségeinek a reprezentánsai, de nem is számítanak kizárólag az adott műre jellemző egyedi fordulatoknak sem, az elemzés a rendkívül sokféle változatnak néhány alapvető, s a nyelvi rendszerben is kimutatható alapelvekre való visszavezetésével, s a konkrét alkalmazási lehetőségeknek társadalmi-kulturális és történeti konvenciókhoz való kötésével egyidejűleg ragadja meg a jelenségben megmutatkozó általánost és egyedit.

Szemléltetésként tekintünk meg egy szintaktikai alakzatot, az inverziót. Ez az alakzat a szórend megváltoztatását jelenti, s így rendszerünkben szintaktikai elemek permutációjaként értelmezhető. Hogy a klasszikus retorikai s az itt javasolt megközelítésmód közötti különbséget világosan megértsük, emlékeztetnünk kell arra, hogy az inverzió egyrészt bizonyos fokig általános fogalom, nem tesz különbséget sem abban a tekintetben, hogy mely mondatrészek sorrendjének megváltoztatásáról van szó, sem pedig abban, hogy mely pozícióból milyen másik pozícióba kerültek az érintett alkotóelemek: másrészt viszont nem általános eléggé, hiszen még a szintaktikai szinten jelentkező permutációk valamennyi esetét sem fogja át, ide tartoznak olyan jelenségek is, mint a közölés vagy transgressio, a synchysis, az epiphraasis bizonyos esetei stb., nem is szólva arról, hogy a nem szintaktikai szinten jelentkező permutációkkal való lényegi megegyezésre sem utal. Ezzel szemben a generatív poétikai rendszerben megfogalmazandó retorikai szabálynak a jelenséget a maga konkrét mivoltában kell megragadnia ahhoz, hogy levezethető legyen, ugyanakkor az elmélet és a módszertan a maga absztraktságában megadja egymástól viszonylag távol álló szintek összehasonlításának elvi lehetőségét is. Ebben a rendszerben a következő inverziós szerkezet:

- (12) Veszek neki csizmát, pirosat,
Üttetek rá sarkot, magosat

ilyen általános transzformációs szabályra vezethető vissza:

(13) Struktúra-leírás: X, Adj, N + k_i, Y

1 2 3 4

Strukturális változás: 1, 3, 2/ + k_i, 4

ahol X, Y tetszőleges szintaktikai kategóriák

Adj = jelző, N = főnév, k_i = rag

A szabály tehát jelző-főnév szintagmára alkalmazható, s a jelzőnek közvetlenül a jelzett szó mögé való permutálását írja elő azzal a kikötéssel, hogy a jelzőnek ebben a pozícióban fel kell vennie a főnév esetragját, tehát permutáció és adjunkció együttes alkalmazásáról van szó. A retorikai transzformáció megadja továbbá azt, hogy e szabály a népdalok körében alkalmazható, a műköltészetben való felhasználása már másodlagosnak minősül.

E példa alapján – úgy véljük – könnyen belátható, hogy e rendszerben tetszőleges szintaktikai jellegű retorikai eltérés a klasszikus retorikai stilisztikai elemzőmódot messze meghaladó precizitással leírható, hasonló lehetőségek állnak rendelkezésünkre a morfofonémikai szinten is, viszont a voltaképpeni szóképek elemzése a szemantikai, ill. pragmatikai elméletek viszonylagos kidolgozatlansága következtében még jelentős nehézségekbe ütközik.

5. A generatív poétika e modelljének vázlatos ismertetése után még néhány általános megjegyzést szeretnénk fűzni az itt képviselt elvi-módszertani felfogáshoz. Úgy véljük, hogy a bemutatott példák meggyőzik az elfogulatlan olvasót arról, hogy az itt képviselt koncepció nem valamilyen az irodalmi anyagra külsőleg ráerőltetett idegen szemléletmód, hanem az irodalmi anyag és az irodalmi jelenségek empirikus megfigyeléséből elvi lehetőségként adódó konzekvens felfogás. Nincs tehát lényeges ellentmondás hagyományos és generatív poétika között a vizsgálandó anyag tekintetében, éppen ellenkezőleg azt mondhatjuk, hogy a generatív poétika komolyan veszi a hagyományos poétika valamennyi lényeges kérdésfelvetését, s igyekszik megfelelő módon választ adni rájuk. A generatív poétika előnye a hagyományossal szemben véleményünk szerint abban van, hogy fogalmi rendszerében és módszertanában egyértelműsége törekszik, lehetőség szerint kiiktatja a homályos és hozzávetőleges megállapításokat és eljárásokat, az empiriából kiindulva ellenőrizhető kijelentéseket kíván tenni, s a jelenségeket rendszerszerűségükben ragadja meg. Ily módon a poétikai jelenségekről nyújtott leírása, ill. az ahhoz fűzött magyarázata jóval részletezőbb, világosabb és mélyebb annál, amit a hagyományos poétika nyújtani képes, s a kifejtés nem egy homályos és bizonyos vonatkozásokban ellentmondásos nyelven történik, hanem egy olyan metanyelven, amely eleget tesz a tudományelmélet általános követelményeinek. Másrészt viszont – részint éppen módszerességből, aprólékos vizsgálati módszereiből kifolyólag, részint egyes bonyolult elvi kérdések bizonyos fokú tisztázatlansága miatt – a generatív poétika jelenleg csak részben tud azoknak a feladatoknak eleget tenni, amelyeket a poétikának meg kell oldania. Éppen ezért, ha a generatív poétika elvileg, lehetőségei szerint a hagyományos poétika meghaladását is jelenti, gyakorlatilag nem teszi fölöslegessé a hagyományos poétikai kutatásokat, sőt bizonyos fokúlag előfeltételezi azokat.

*

Az itt közölt írás az MTA Verstani és Poétikai Munkabizottságában 1978 novemberében tartott előadás szövege, ezért jegyzetanyagot nem közöl. Mindazok, akiket a generatív grammatika behatóbban érdekel, magyar nyelven is találhatnak szakirodalmat a Szépe György szerkesztette *A nyelvtudomány ma*, Budapest, 1973. Gondolat, valamint az *Általános Nyelvészeti Tanulmányok* különböző köteteiben, a generatív poétikáról pedig a *Helikon* 1974/3–4. számában olvashatnak összeállítást. A szövegben általánosan említett saját munkákat illetően főleg Bernáth–Csúri–Kanyó: *Texttheorie und Interpretation*, Scriptor Vlg. Kronberg/Ts. 1975, *Zur Theorie der einfachen Formen* (Sprichwörter). *Eine semiotisch-literaturwissenschaftliche Untersuchung*. (Szeged, 1973.) Kandidátusi disszertáció, kézirat, ill. *Sprichwörter – Analyse einer einfachen Form. Ein Beitrag zur generativen Poetik*, (sajtó alatt) c. munkákra utalhatok.

MŰELEMZÉS

HENRI POSCHMANN

GONDOLATOK BÜCHNER „LEONCE ÉS LÉNA” C. DRÁMÁJÁRÓL

Büchner „vígjátéka” mind a mai napig nem kevés izgalmat és zavart keltett a legellentétesebb irányzatokhoz tartozó interpretátorok körében. „Nagyobb disszonancia nem is képzelhető el, mint ami itt Büchner egész egyéb tanítása, művének alapvető sajátossága és e között a két királyi gyermekről szóló ironikus-romantikus játék között van” – ez a benyomása Hans Mayernek, aki így leginkább arra hajlik, hogy a darabot mint „alkalmi szeszély”, mi több, „pénz- vagy karrier-okokból fellépő időleges konformizmus homályos termékét” Büchner autentikus műveinek a sorából kirekessze.¹ Büchner minden más szövegénél alkalmasabbnak látszik ez ugyanis arra, hogy a spekulációnak tág teret nyisson, és minden egyértelmű értelmezési kísérletet újra és újra ellentmondások előtt torpantson meg. Shakespeare mesejátékaival ellentétben, akinek hatásáról Büchnernek éppen ez a darabja árulkodik a legnyilvánvalóbban, nem torkollik minden e szerencsés véget érő történet befejezésekor a bizonyos és megragadható igazságba, mely csak sokféle tévedés és bonyodalom után tárul fel igazán szép világosságában. Ebben az egy hercegről és hercegnőről szóló komikus drámában, akik egymás elől menekülve ismeretlenül egymásba szeretnek, és a végén, anélkül, hogy tudnák miképpen, házaspárként találhatnak újra egymásra, inkább az egyszerű játék vezet váratlanul rejtett jelentés nyomaira.

A darab, mint megállapítható, csak felszínesen kezdődik vígjátékként. A kacagás, amit kivált, nem tesz igazán vidámmá, s a sokat emlegetett derűtség, mely elharapózik, valami mesterkéeltséget, erőltetettséget visel magán, hogy nem lehet pontosan tudni, nem inkább megjátszott vidámságról van-e szó. Kérdés továbbá, hogy a nevetés még megtalálható okával egyetemben nincs-e egyidejűleg maga a vígjáték is mint irodalmi forma szatirikus megvilágításba helyezve? Túlságosan is feltűnő a művészi perfekció, ami a szegényes cselekmény bonyolítását és megoldását jellemzi. És maradandóbb Leoncenak és Lénának vágyaik elért, nyilvánvalóan azonban mégis kérdéses célja feletti megütközésénél is az idegenkedés érzése, melytől a néző a komédia kiváltotta szórakozás közben sem tud megszabadulni.

A *Danton halálától* eltérően, mely a Büchner körüli aktuális viták gyújtópontján áll, anélkül, hogy fontosságát és érvényességét bármely oldalról is komolyan kétségbe vonnák, a *Leonce és Léna* értékét illetően még egyáltalán nem alakult ki nézetazonosság. A komédia rangjáról és helyéről alkotott ítélet ingadozó. Egyrészt a „másod-, ha nem harmadkézből” származó epigonális alkotás stigmájával látták el, másrészt viszont fokozott különtség és félreismerhetetlen eredetiség tekintélyének örvend.²

¹ Hans Mayer: Georg Büchner und seine Zeit. Berlin, 1947. p. 304. Legújabbban: Frankfurt/Main, 1972.

² Hans Mayer: I. m. p. 305.

Ez a bizonytalanság jórészt megmagyarázható a darab színpadi recepciójának történetével. Kevésbé ismert, hogy Büchnernek a modern irányzatokkal kezdődő megkésett felfedezése a színpad számára még a *Danton halála* és a *Woyzeck* előtt, még azelőtt a győzelmi ünnepély előtt, melyet az expresszionizmus és Reinhardt színháza vélt előfutárának rendezett, a *Leonce és Léna*val indult meg (müncheni ősbemutató: 1895). Ez Hofmannstahl korai drámaíval összefüggésben történt, az újromantikus színpadi művészet első kezdeményeinek jegyében, mely művészek számára teremtett művészetként egy ezotérikus körből kiindulva a dekadens esztétikai ízlés divatját táplálta.³ Míg azután a húszas évek elején Berlinben a *Danton halála* Max Reinhardt Nagy Színházában minden este többezres tömeget kápráztatott el, néhány házzal odább a *Leonce és Léna*val „romantikusan redőzött függönyök mögött könnyedén játszva” egy másik Büchnert mutattak be egy rafináltabb műélvezetre hangolt másik közönségnek.⁴

Friedrich Gundolf elítélő véleménye, hogy „a 'Leonce és Léna', amit újabban a jóban és a rosszban egyaránt túlértékelnek, visszaesést jelent a romantika Shakespeare mintájára alkotott pusztai irodalmi komédiájába”, éppen ebből az összefüggésből kifolyólag válthatott ki olyan erős és tartós hatást.⁵ Mindezek tetejébe a pozitivisták kutatás még egy csomó bizonyítékot is összehordott, melyek olyan messzemenő függőséget állapítottak meg Brentanótól, Tiecktől, Hoffmanntól és más romantikusoktól (Shakespeare-ről nem is beszélve), hogy hosszú ideig semmi sem tűnt kézenfekvőbbnek, mint a darabtól minden önállóságot elvitatni és ennek következtében Büchner műveinek értelmi és funkcionális összefüggéseiből kiragadni.⁶

Az ingadozó megítélés és az elterjedt tartózkodás másik oka kétségtelenül azoknak a kritériumoknak a hiányában keresendő, melyek valóban a darab sajátosságához mértek lennének. Így magyarázható meg, hogy abban az eszmecserében, mely a Büchner-kutatás vitás elvi pontjairól folyik, és manapság egyre inkább konzervatív és progresszív pozíciókba való polarizálódás jegyében áll – ha tárgyává ez a komédia válik –, szükségszerűen különös hangsúlyt kell kapnia az esztétikai szemszögnek. Mert míg a *Danton halála* és a *Woyzeck* tartalmi, azaz politikai, szociális és világnézeti problematikája – úgy látszik – bizonyos fokig minden károsodás nélkül elválasztható irodalmi strukturalásuk specifikus kérdéseitől, addig az ilyen kettéválasztott szemlélet a *Leonce és Léna* esetében eleve

³ Vö. Wilhelm Hegeler: *Intimes Theater*. – Neue Deutsche Rundschau 1895, p. 724.

⁴ Vö. Alfred Döblin a „Leonce és Léna”-hoz. Reinhard Bruch rendezése, Staatliches Schauspielhaus Berlin, 1921. december 16. és „Danton halála”. Max Reinhardt rendezése, Großes Schauspielhaus Berlin, 1921. december 17.: Dietmar Goltschnigg (Hrsg.): *Materialien zur Rezeptions- und Wirkungsgeschichte Georg Büchners*, Kronberg Ts. 1974, pp. 241–243; l. még Axel Bronkessel: *Georg Büchners „Leonce und Lena” auf der deutschsprachigen Bühne*. Diss. Köln, 1970.

⁵ Friedrich Gundolf: *Romantiker*. Berlin, 1930. p. 390. H. Mayertől eltérően, akinek a számára összeegyeztethetetlen volt a vígjáték a büchneri realizmusról alkotott fogalmával, Gundolf azért ítélte el a darabot, mert nem illeszkedett bele abba az irracionális képbe, amit Büchnerről mint a „zseniről”, azaz „személyfeletti, illetve alatti eredetű titokzatos hatalmak hordozójáról” (p. 395) alkotott. Míg Mayernek gyanús volt a komédiaíró affinitása a romantikához, addig Gundolf hiányolta Büchner komédiájában, amit a többi darabban eredeti romantikának vélt, melyeket „hangulatdrámaikként” fogott fel (p. 386).

⁶ Heinz Lipmann: *Georg Büchner und die Romantik*. München, 1923; Armin Renker: *Georg Büchner und das Lustspiel der Romantik. Eine Studie über „Leonce und Lena”*. Germanische Studien 34, Berlin 1924.

kudarca van ítélve. Az a tartalmi elemzés, mely a darabnak mint bemutatható egésznek a lényegét tartja szem előtt, csakhamar metodológiai eszközeinek korlátaiba ütközik.

A komédia meséje önmagában véve, a művészileg közvetített vonatkozási rendszer nélkül, csak nagyon keveset mond. Szereplők és cselekmény, párbeszéd és jelenet más-más irányba halad. Azok a témák, melyek a lidércedő szójátékokkal, sokféle nyelvi üresjárat-tal és homályos lirizmusokkal átszőtt alapszövegen kirajzolódnak, túlmutatnak a drámai történés szűk és szigorúan önmagába zárt keretein. Minél inkább kötjük magunkat ahhoz, hogy teljességgel csak a megragadható eseményre és a közvetlenül kimondottakra támaszkodjunk, annál inkább érvényes az, amit Ingeborg Strudthoff a darab színházi recepciójának tapasztalatából kiindulva és Jürgen Schröder az irodalomtudományi interpretációs kísérletek tekintetében megállapított: „Ha egészen közel megyünk hozzá, minden feloldódik az élő, a melankólia és gyengéd líra egy fuallatában”⁷, mert hozzátartozik (így Schröder) „ennek a vígjátéknak a proteikus lényéhez, hogy minden közvetlen beavatkozás alól szeszélyesen kivonja magát”, úgy hogy, „aki netán megkísérli a ’cselekményét elmondani’, egyszeriben már hamisítótá” is válik; ha azonban „egyes mondatok vagy szentenciák után” kapunk, „úgy azok elnémulnak, hamis tanúbizonyságot kezdenek tenni, vagy romantikus idézetekké hervadnak el”⁸.

Valóban, újra és újra felvetődik a mindenkor elmondottak kötelező erejének kérdése. Leonce és Valerio bőbeszédű replikáiban összes kifacsarásaikkal, nyelvi találékony-ságukkal és logikai bakugrásaikkal egyetemben az értelmetlenség uralkodik. Amit mondanak, az inkább a mulatságos, gyakran keresetten eredeti poént célozza, mintsem arra törekszik, hogy valódi tényállást találjon el. A valóságra vonatkoztatott kommunikáció eszközéből a nyelv számukra puszta játéklabdává válik, amit virtuóz ügyességgel haszon-talan mozgásban tartanak, mialatt Péter király gyámoltalan, meglehetősen autoritér fogalmi erőfeszítései kimerülnek az önállósult nyelvi tárgy álnokságával folytatott kilátás-talan küzdelemben, állandóan csak fokozott zavarodottságot hagyva maguk után. Ezzel szemben Lénánál, aki a természettel való álomszerű összeforrottságában minden megerőltetés nélkül és közvetlenül fejezi ki magát, könnyen megesik a hallgatóval, hogy csak szavainak csengése, az általuk felkeltett hangulat marad meg benne. Kurt Tucholsky, aki azt írta, hogy „a ’Leonce és Léna’ melódiája húsomban és véremben van”, elsőként mondta ki a beszélt nyelv zenévé válásának ezt a benyomását.⁹

A szereplők kijelentéseinek ilyen átmeneteiből a tartalmilag kötetlenbe újabban arra következtettek, hogy itt „a ’poésie pure’ előlegezett aktusával” van dolgunk, annak modelljével, hogy hogyan keletkezik úgyszólván a nyelvi ősteremtés egy fajtájából „ok és következmény nélkül egy hermetikus alkotás”¹⁰. Így Büchner a strukturalista szemléletű

⁷ Vö.: Ingeborg Strudthoff: Die Rezeption Georg Büchners durch das deutsche Theater. Berlin (West), 1957. p. 84.

⁸ Jürgen Schröder: I. m. p. 13.

⁹ Kurt Tucholsky: Büchner: Die Schaubühne 9/1913, p. 997; közölte: Dietmar Goltschnigg (Hrsg.) I. m. p. 211.

¹⁰ Gerhard Baumann: Georg Büchner. Die dramatische Ausdruckswelt. Göttingen, 1961, p. 101; hasonlóképpen már Helmut Krapp: Der Dialog bei Georg Büchner. Darmstadt, 1958, p. 163: „A komédia ’beszélőszerve’ maga bizonyítja prioritását . . . Maga a dialógus válik a dráma játékmódjává. Ez a struktúra a szabályozott és eseményyszerű fejlődési összefüggésről . . . a beteljesedett nyelvi

immanens interpretációs módszer képviselőjének teljesen a nyelvi mikrostruktúrákra szegezett szemében koronatanújává válik egy „művészetfogalomnak . . . , mely számára szív és érzés stilisztikai feladatokat és olyan stílusminőségeket jelent, melyek élettrajzi megfeleléseinek még anekdotikus jelentősége sincs”.¹¹ Az epigonális függőség régi vádjának visszautasításával így Büchner darabja ebből a nézőpontból egyaránt válhatott az abszurd színház zseniális anticipációjává, vagy a „romantikus komédia modern betetőzésévé”.¹²

Mindemellett elmulasztják – mivel az ilyen jellegű interpretációk kifejezetten egyoldalúan a mű nyelvi-stilisztikai apró-struktúrái felé fordulnak –, hogy egyáltalán kutassanak egy a valósággal való meghatározott kapcsolat, valamint egy fölérendelt, a szerző által a szöveg egészében létrehozott funkcióösszefüggés után. Ami művészi eszköz, azt öncélként fogják fel, a tartalom elemei érték nélküli játékannyaggá válnak. Nem veszik észre, hogy a szabad, céltalan játék, amit a darab szereplői folytatnak, úgy kerül bemutatásra, hogy elárulja magát. A kritikai szándék kérdése, amit pedig éppen annak a mesterséges nyelvi térnek a hangsúlyozottan hermetikus elzártsága tesz nyilvánvalóvá, melyben produkálják magukat, így egyáltalán nem vetődik fel.

Csak ilyen feltételek között, hogy elvágják a kapcsolatokat az irodalmon kívülként elutasított vonatkozási területhez, és ezzel lemondanak a darab belső struktúrájának legfontosabb kulcsáról, csak így történhet meg az, hogy apológia és „betetőzés” gyanánt készpénznek veszik azt, ami valójában paródia és gúnyosan utánozó leszámolás.

A Büchner komédiájának recepcióját így módon messzemenően befolyásoló kutatási irány, mivel szigorúan a szöveg egyedül specifikus irodalminak tartott, vagyis nyelvművészeti aspektusára szorítkozik, nem kis előnyének tudja be az ideológiától való megfosztást sem, ami állítólag tudományos megbízhatóságának garancialevele. Hogy mi is a helyzet valójában még a legjobb esetben is interpretációs kísérleteik állítólagos ideológiai feltétel és tendencia nélküliségével, azt világossá teszi Jürgen Schröder Büchner komédiájáról írott monográfiája. Míg Gustav Becker *Leonce és Lénája* még elsősorban Büchner és Kirkegaard általa feltételezett szellemi rokonságára akart kilyukadni és a darabra közvetlenül utóbbinak a gondolkodási sémáit és kategóriáit igyekezett ráerőszakolni,¹³ addig Schröder metodikailag ugyan határozottan eltér ettől az eljárástól, de éppen a szöveg tartalmi kifaggatásának deklarált elutasítása miatt lényegében és végső soron annál kritikátlanabban ugyanazon egzisztencialista feltevés régi alapsémájának foglya marad, mely Büchnert a XIX. század úgynevezett európai nihilizmusába – értsd Kirkegaard, illetve Nietzsche – sorolja be, mindössze azzal a különbséggel, hogy ennek az előzetes döntésnek a végrehajtása nála indirekt módon, az esztétikaiba transzponálva, a megszabott művészet-

egységre helyezi át a hangsúlyt.” Vö.: *Herbert Anton*: I. m. p. 229: „Ez a nyelvművészet nem törekszik többé *res* és *verbum* pragmatikusan megalapozott viszonyára, hanem a nyelvnek arra a lehetőségére, hogy meg tudja teremteni a maga saját valóságát, ha elszakad pragmatikus funkciójától és átadja magát emancipált képei és jelentései mozgásának.”

¹¹ Uo, p. 226; hasonlóképpen *J. Schröder*: I. m. p. 12.

¹² *H. Anton*: I. m. p. 228; vö. *Karl S. Guthke*: *Geschichte und Poetik der deutschen Tragikomödie*. Göttingen, 1961. p. 186.

¹³ *Gustav Beckers*: *Georg Büchners „Leonce und Lena”. Ein Lustspiel der Langeweile*. Heidelberg, 1961.

fogalom segítségével történik. Mert semmi mást nem jelent végeredményben, ha az a kategória-apparátus, melyet Schröder alkalmaz, Gottfried Benn poetológiai rendszeréből származik és ha az elemzés alapját képező szemléletmódot összességében bevallottan már eleve „az abszurd színház és feneketlen nyelvi humorának, Ionesco, Adamov, Beckett, Genet, Hildesheimer, Grass, Eich és második darabjainak” későpolgári látásmódja hatja át.¹⁴

A *Leonce és Léna* recepciójának és hatásának jelenlegi fázisa jelzi, hogy a darab problematikája fokozódó jelentőséget nyer a Büchner életműve körül folytatott vitákban. Ráadásul még abban a tényben, hogy a mindenesetre szigorúan szöveghez kötött formális-esztétikai interpretációs irányzat Büchner komédiáját nyelvi remekműként értékelte, metodológiai kihívás is rejlik. Márcsak az egyes alkalmon túlmutató következményei miatt is tanácsosnak látszik, hogy ezt a kihívást olyan mértékben komolyan vegyük, amennyire azt az elsajátítandó tárgy komplexitása és sajátossága és a marxista recepció törekvések konstruktív önértelmezése megköveteli. Annál is inkább, mivel a darab nyelvi-stilisztikai struktúrájának a részletek vonatkozásában igen érdekes vizsgálatai elsősorban ott találunk támpontokra, ahol az ideológiai és szociológikus-történelmi tartalomelemzés, amennyiben a konkrét művészi-esztétikai közvetítéseket figyelmen kívül hagyta, eddig korlátaiba ütközött. Nevezetesen a tipológikusban megfeneklő normatív realizmusfogalom, melyet Lukács György juttatott érvényre, és amit Hans Mayer is kiolvasott Büchner poetológiai megnyilatkozásaiból – összekapcsolva egy felületes, mechanikus visszatükrözés-elmélettel – kevésbé volt alkalmas arra, hogy megkönnyítse a látszatot és valót oly nyugtalanítóan egymásbamosó művészi jelenség, mint a *Leonce és Léna* megértését.¹⁵

Büchner komédiáján bebizonyosodik azonban az is, hogy keveset nyerünk az ügy számára, hogyha egy előbbre vivő, szakszerű marxista irodalomtudományi módszer fejlődésének problémáit megkerüljük, azáltal, hogy – mint legutóbb Peter Mosler tette – a darabot hirtelen „A Politikai gazdaságtan bírálatának elméleti felszerelésével” igyekszünk sarokba szorítani – kivált ha ezt a szándékot egy absztrakt fenomenológiai felfogásmód még meg is hiúsítja.^{15a}

2.

A klasszikus drámákkal ellentétben Büchnernél valóban nagyon is megtévesztő lenne, ha a beszélő drámai személyek egyes megnyilatkozásaira hagyatkoznánk, és azoktól vezetnénk magunkat. Már a *Danton halálán* és a *Woyzecken* is tapasztalható ez. A büchneri vígjáték-alakok nyelvi akrobatikáján egy ilyen eljárásnak teljességgel meg kellene hiúsulnia. Az a kísérlet, hogy Büchnert a Leoncenak juttatott szerepszövegekkel azonosítsuk, bár bizonyos érintkezési pontok itt sem hagyhatók figyelmen kívül, még naivabb és tévesebb eredményekhez vezethetne, mint a szerző hosszú ideig általános összetévesztése

¹⁴ Jürgen Schröder: I. m. p. 142, 203, 14.

¹⁵ Georg Lukács: Der faschistisch verfälschte und der wirkliche Georg Büchner: Deutsche Realisten des 19. Jahrhunderts. Berlin, 1953; Vö.: Alexander Dymshitz: Die ästhetischen Anschauungen Georg Büchners: Weimarer Beiträge, 1/1962. pp. 108–123.

^{15a} Peter Mosler: Georg Büchners „Leonce und Lena”. Langeweile als gesellschaftliche Bewußtseinsform. Bonn, 1974.

Dantonnal. S ennek alternatívájaként Valérióra (mint a másik esetben Danton ellenlábasára, Robespierre-re) olyasvalamit, mint a költő szócsövének szerepe kiosztani, azt jelentené, hogy ugyanannak a tévedésnek más előjelet adunk. A *Leonce és Léna*¹⁶ esetében hozzá kell szoknunk, hogy a mondanivaló még sokkal kevésbé merül ki az elmondott szövegek betűjében, mint a másik két darabban. Mindazonáltal a drámaíró Büchner megleti az eszközöket ahhoz, hogy a szereplők verbális önábrázolását kritikailag objektivizálja és azoknak a valódi érdekeknek és viszonyoknak a fényébe állítsa őket, melyekre vonatkoznak. S a szavak mögül előbukkanó valóság gyakran fényesen rábizonyítja a nyelvhasználatra a társadalmilag motivált szemfényvesztést és értelemferdítést.

Természetesen nem mindig történik ez olyan kiáltó, keserűen satirikus nyíltsággal, mint a kastély előtt játszódó jelenetben, melyben a hercegi esküvőre sorfalba állított, kiaszott és nyomorúságos rongyaikba burkolt, apatikusan engedelmes parasztok pusztán szánalmat keltő látványukkal leleplezik egy elrendelt vágy-valóság protokolláris hazugságát: „*Tanácsos*: Figyelem, emberek! A programban ez áll: 'Valamennyi alattvaló önszántából tisztába öltözött, teli ette magát és derűs arccal sorakozik fel az országút mentén.' Ne hozzatok szégyent ránk!”¹⁷ A tanácsos és az iskolamester, akik a tompaagyú, gyámság alatt tartott alattvalóknak megelégedett arcot parancsolnak, és ostoba éljen-kiáltásokat gyakoroltatnak be velük, még ki is egészítik a tények verbális megerősökölését azzal, hogy cinikus komédiaként a valóság optikai meghamisításának receptjét is előadják, ami arra hivatott, hogy az operetturalkodó szereinek hízelegjen: „Iskolamester: . . . Kurácsi, emberek! Egyenest magatok elé a fenyőgallyakat, hadd higgyék, fenyőerdő vagytok, benne orrotok a számóca, háromszögletű kalapotok a szarvasagancs, és nadrágotok szarvasbőr-feneke a holdfény. És jól megjegyezni: aki hátul áll, mindig előreszalad, hadd fessetek úgy, mintha négyzetre emeltek volna titeket.”¹⁸ A betanult hűségnyilvánításnak ebben a groteszk revűjében az emberek egy élő kulissza pusztá dekorációs elemeivé válnak.

Éljent kiáltó statisztaként való közreműködésük jutalmául megtekinthetik a parasztok, hogy hogyan „halad el a fenséges pár” mellettük és felüdülnek azoktól az illatoktól, melyek a konyha felől csapják meg őket, úgy hogy egyszer az életben ők is peccenyesszagot érezhetnek.¹⁹ Ez közvetlenül összecseng a *Hessischer Landbote* (Hesseni Hírmondó) egyik részletével, melyben Büchner a hesseni parasztokat mint a nagyhercegségi államszervezet dolgozó és adófizető támaszait arra szólítja fel: „Menjétek csak be egyszer Darmstadt városába, és lássátok, milyen vígan élnek ott pénzeteken az urak”, és hogy azért görbedjenek, hogy „majd egyszer a ti gyermekeitek is elmelessenek, amikor a trónörökös egy trónörökösével egy másik trónörökös ügyében fáradozik, megláthassák a nyitott üvegajtókon keresztül az abrosz csücskét, amelyről az urak étkeznek, szívhatják a lámpák

¹⁶ Wolfgang Rabe: Georg Büchners Lustspiel „Leonce und Lena”. Diss. Potsdam, 1967. Rabe a legtovább megy el ebben az irányban, mivel a darabot egy ettől idegen hagyományos dramaturgia szemüvegén keresztül nézi, Valériót Leonce pozitív ellenfigurájának tartja, aki a „nép egészséges erőt” képviseli és „a végén nemcsak Leonce felett, hanem az egész a darabban bemutatott elavult társadalom felett (győzedelmeskedik)”, p. 177 és 355.

¹⁷ Georg Büchner: Leonce és Léna. Fordította: Thurzó Gábor. Georg Büchner: Danton halála. Válogatott írások. Új Magyar Könyvkiadó, 1955. p. 126.

¹⁸ Uo.

¹⁹ Uo.

szagát, amelyekben a parasztok hája adja a diszkvilágítást.”²⁰ Ami eredetileg az agitátor retorikus felszólításának formáját öltötte magára, azt a drámaíró költői megvalósításban és kidolgozásban szemléltetve mutatja be a színpadon.²¹ Az az álláspont, melyből az ilyen trónörökös rendeltetéséről és az ebből támadó zavarról szóló komédia íródott és az a szemléletmód, amit ez bemutat, egy bevág – ilyen szövegösszevetésekkel bizonyíthatóan – a szociálforradalmár röpiratszerző álláspontjával és szemléletmódjával. Mindkét alkalommal, a politikai gyakorlat mezején 1834-ben és az irodalom körében 1836-ban, az abszolutisztikus rendszernek a leghaladóbb korabeli álláspontjából táplálkozó, a maga területén addig legradikálisabb kritikájáról van szó. Az elavult németországi status quo ehhez az állásponthoz fogható kritikája csak a következő évtized forradalom előtti fellendülésében, 1844-ben fogalmazódik meg és kerül először a nyilvánosság elé, Marx fejtegetéseiben *A zsidókérdéshez* és *A hegeli jogfilozófia kritikájához*, valamint Heine ezekkel egy időben megjelent *Dicsőítő énekek Lajos királyra* c. satirikus művében, végezetül pedig még ugyanabban az évben Heine *Németország. Téli rege* c. könyvében.²²

Helyénvaló Büchner komédiájának erről az összefüggéséről itt először is történeti-életrajzi síkon megbizonyosodni. Heinéhez és Marxhoz hasonlóan, akik megtanulták a német viszonyokat a franciaországi polgári társadalom haladóbb színvonalának perspektívájából a legszigorúbb történelmi mértékkel mérni, Büchner is már első strasbourgi tartózkodásáról, mely a kialakuló proletariátus és a monarchikus államforma segítségével uralkodó burzsoázia között nyíltan kitörő első modern osztályharcok idejére esett, magával hozott Hessenbe egy összehasonlítási mércét a Rajnán inneni viszonyok operett-formátumához. „Itt minden olyan szűk és kicsiny. A természet és az emberek, a legkicsinyesebb környezetek, melyekben egy pillanatra sem találok semmi érdekeset” – írta akkoriban strasbourgi barátjának, August Stöbernek.²³ Ebből az élményalapból nyerte el alakját a *Leonce és Léna* zsebformátumú világa. A Pipi birodalommal szomszédos Popo birodalmában a királyi palota egyik terméből nyíló kilátás lehetővé teszi az országhatárok feletti „legszigorúbb felügyeletet”.²⁴

Négy hónappal a Stöberhez intézett levél után meg is magyarázta a szűköségnek ezt az egész térbeli környezetére – a természeti tájat is beleértve – átvitt érzetét: „s közben korlátok közé szorítottak a politikai viszonyok, szégyelltem szolga lenni a szolgálk közt és egy korhadtnemesi társaságnak, egy csúszómászó hivatalnok-arisztokráciának tetszeni. Giessenbe mentem, a legerencsétlenebb körülmények közé, a bánat és az

²⁰ Georg Büchner: Hesseni Hírmondó. Fordította: Paulinyi Zoltán: I. m. p. 170.

²¹ Vö.: Leinhard Wawrzyn: Büchners „Leonce und Lena” als subversive Kunst. Demokratisch-revolutionäre Literatur in Deutschland: Vormärz. Hrsg. von Gert Mettenkloß und Klaus R. Scherpe (Literatur im historischen Prozeß 3/2) Kronberg/ts. 1974, pp. 85–115.

²² L. Deutsch–Französische Jahrbücher, Hrsg. von Arnold Ruge und Karl Marx. 1. und 2. Lieferung, Paris, 1844; Heinrich Heine „Dicsőítő énekek Lajos királyra” c. műve vezette be a Deutsch–Französische Jahrbücher folytatás nélkül maradt dupla nyitószámát, melyben Marx említett cikkei megjelentek, melyek a forradalmi demokratikus mozgalomból kiindulva először mutattak rá arra a perspektívára, melyet négy további évvel később a Kommunista Kiáltvány nyitott meg. Heine „Németország. Téli rege” és Marx ebben az időben kifejtett pozíciói közötti összefüggéshez 1. Hans Kaufmann: Politisches Gedicht und klassische Dichtung. Berlin, 1958.

²³ August Stöberhez, Darmstadt, 1833. december 9. Georg Büchner: Werke und Briefe. Hrsg. von Fritz Bergemann. Frankfurt a.M. 1962. p. 375.

²⁴ Uo. p. 141.

ellenérzés beteggé tett”.²⁵ Tehát már betegségének 1834 novemberében bekövetkezett fizikai kitörése előtt „mély depresszióba esett”. Ugyanebben az élményösszefüggésben jelenik meg az automatává váló ember képe is, amit aztán a *Leonce és Léna*-ban Büchner alapvető motívummá fejleszt. „Mióta átjöttem a Rajna-hídon (Strasbourg-ból Giessenbe jövet, H. P.), olyan vagyok, mintha belsőleg megsemmisültem volna, egyetlen érzés se moccan bennem. Automata vagyok; a lelkemet elvették tőlem.”²⁶ Ez kétségbevonhatatlan felvilágosítást nyújt a Büchner válságát kiváltó összefüggésről és lehetővé teszi annak pontos datálását is. Figyelmet érdemel azonban – és nemcsak Büchner komédiájának szempontjából –, hogy mindez a sokszor, de mindig csak ismert és a kontextusból kiemelt részletében idézett, úgynevezett „fatalizmus”-levélben olvasható. A depresszált kijelentés „Megsemmisítve érzem magam a történelem szörnyű fatalizmusának súlya alatt . . .”, ami szó szerint kizárólag a francia forradalom története tanulmányozásának eredményére vonatkozik, eszerint annak a lelki válságnak a relációjában vizsgálendő, amit elsődlegesen a feudális német kisállamok viszonyainak nyomása és kilátásai egy, a közeljövőben Hessen nagyhercegségi alattvalóként betöltendő szerepre, váltottak ki. Ezt egyébként ennek a levélnek már a kezdete is kifejezésre juttatja leküzdhetetlen irtózásával attól, hogy ebben a környezetben éljen. Büchner szűkszavú, expresszív megnyilatkozásai a polgári forradalom történelmileg nagy jelentőségű tapasztalataival való foglalkozásának mérlegéről az adott válságos aktuális politikai és élettrajzi szituációban a levélben közvetlenül az éppen e szituáció által kiváltott legmélyebb megdöbbenés kifejezései között találhatók. Annál nyomasztóbbnak érezhette ezt a helyzetet Büchner, minél kevésbé volt alkalmas a francia forradalom modellje arra, hogy megfelelő fogódzókat nyújtson a jelennek egy reális kiút kereséséhez. A kölcsönhatás kétségtelen. Csak ebből derül ki, hogy mi a konkrét tartalma és valódi értéke az afölötti kétségbeesés és a történelemben érvényesülő fatalizmus ezzel kapcsolatos pillanatnyi benyomásának.

Majdnem minden tartalmi jellegű polgári Büchner-elemzés módszere lényegében azon alapul, hogy Büchner a megadott konkrét összefüggésből kiemelt, absztrakt módon általában a forradalomhoz való viszonyára vonatkoztatott megnyilvánulását a „történelem szörnyű fatalizmusának” lesújtó benyomásáról abszolút létfelfogássá ontologizálják és azáltal művei többé-kevésbé önkényesen kezelt mindent nyitó kulcsává teszik. Főleg a

²⁵ Uo. p. 383; l. még ehhez p. 373 Levél Giessenből a menyasszonyához: „domb domb hátán és széles völgyek, üres középszerűség mindenben; nem tudok hozzászokni ehhez a tájhoz és a város utálatos.”

²⁶ Uo. p. 375; uo. Stöberhez: „a legszerencsétlenebb körülmények, melyek közt itt élek, boldogtalan hangulatot váltottak ki belőlem”; vagy p. 379: „Megijedtem magamtól. Állandóan úgy éreztem, hogy meghaltam. Úgy tűnt, hogy minden embernek hippokrateszi arca van, a szemei üvegesek, orcái mintha viaszból lennének, és amikor az egész gépezet egyhangúan játszani kezdett, tagjai rángatóztak és a hangja előrecsegett és hallottam hogyan trillázik ki belőle az örök orgonadal és láttam, hogyan ugrálnak és forognak a szelepek és a csapok az orgonaszekrényben – elátkoztam az egész koncertet, a dobost és a dallamot . . .” Valerio kommentárja az automatának maszkírozott jegyespár általa megrendezett komédiaszerű fellépéséhez közvetlenül erre a levélrészletre támaszkodik. Itt, a menyasszonyához írt levelében, 1834 márciusában, a kísértetiesből a komikusba fordította Büchner a képet, amennyiben önmagát is gúnyolta („Modellt kellett volna ülnöm Callot-Hoffmann úrnak, nem igaz, kedvesem? Ezért útiköltséget kaphattam volna. Érzem, hogy érdekesség kezdek válni.”, p. 379). A komédiában fordítva jár el Büchner, amikor a vidám álarcos játékon átvillantja a kísértetiést.

Danton halála látszott alkalmasnak arra, hogy ezt az eljárást igazolja. A forradalmi darabot, melynek azonban nincs kielégítő megoldási javaslata és optimista kicsengése, így igénybe vették a rezignált forradalmárról szóló tézis alátámasztására, aki felhagy a politikával és az irodalom felé fordul – s közben igen kézenfekvő volt, hogy a *Leonce és Lénát* pedig jelentékeny bizonyítéknak tekintsék arra nézve, hogyan váltotta fel Büchner-nél az esztétikai érdeklődés a politikait.²⁷ Ha azonban Büchner válságos hangulata, amint láttuk, elsődlegesen a hesseni feudálbürokratikus államban uralkodó életviszonyok elleni kérlelhetetlen ellenállásból fakadt, nem pedig a forradalom mindenkori gondolatától való absztrakt, pesszimista történetfilozófiai elfordulásból, akkor ez a műösszefüggés tekintetében is megváltoztatja a feltételezendő tényállást. Egészen ellenkező értelemben világítja meg akkor az úgynevezett „fatalizmus”-levélben felvett problematika éppen a *Leonce és Lénát*, ráadásul még a *Danton halála*ba bekerült depresszív hangulatokat is, melyeket ennek megfelelően differenciáltabban kell visszavezetnünk valódi alapjaikra.

Ami a lelki egzisztencia fenyegetettségének érzésében, egyfajta előautomatává való személytelenedés, azaz olyan életre ítéltség víziójában, mely értelmétől és értékétől megfosztott, eltompító, mechanikus folyamattá válik, össze van sűrítve (ahogy ez Büchner elbeszélésében Lenz klinikai esetében tragikusan beteljesedik), az legmélyebb alapját tekintve először az anakronisztikusan továbbélő restauratív német kisállamok viszonyaival való jóvátehetetlen meghasonlás tapasztalatának szubsztrátuma volt. A dolgok állása szerint ez szélsőségesen előretolt forradalmi pozíciót jelölt, ami bármiféle visszafordulást vagy kiegyezést kizárt. Ez erőteljesen megkülönböztette Büchner helyzetét ebben az időben – a Vormärz forradalmi mozgalmi első hullámának végén, a Német Államszövetség államaiban uralkodó koncentrált elnyomás legvégső eszkalációjának idején – azoknak a politizált polgári íróknak a helyzetétől, akik néhány évig az immár széteső irodalmi opposíciót alkották Németországban.

Szubjektív kifejeződésében Büchner ebből következő kibékíthetetlen viszonya a külsőleg konszolidált német status quo-hoz változó volt. Míg az idézett levél és analógiában vele a röviddel külföldre szökése előtt írt dráma, a *Danton halála* mély letörtség hangulatából táplálkozva inkább tragikus kifejezésre hajlott, addig a magát csak az állandó ismétlődés kilúgozó és mechanikus körforgásában fenntartó régi rend szemmel látható változtathatatlanságának témáját a *Leonce és Lénában* komikus, illetve szatirikus síkra tette át Büchner.

A darab díszleteit képező mesevilágban könnyen felismerhető az állítólag felvilágosult, modern német kisállam-abszolutizmus ironikusan stilizált utánpótlása. Nem szabad azonban figyelmen kívül hagynunk ennek a meseszerűségnek a mesterkéeltségét, a csináltságot, melynek nyomát magán viseli, sem pedig az egészben a játékjelleg hangsúlyozását, mely ábrázolásra és ábrázoltakra egyaránt jellemző, ez jelzi ugyanis a valótlannak azt a különös minőségét, amit a szerző a bemutatott világnak tulajdonít. Olyan világ ez, mely – úgy tűnik – kiesett a történelemből, olyan valóság, mely már csak a valóság paródiájaként fogható fel.

Az a komikus elidegenítés, mellyel Büchner dolgozik, miközben ezt érzékelhetővé teszi, igen lényegesen különbözik a játékkal való játéktól a romantikus dramaturgia

²⁷Így pl. Erwin Scheuer: Akt und Szene in der offenen Form des Dramas, dargestellt an den Dramen Georg Büchners. Berlin, 1929.

értelmében, mely folyamatosan átmehetett a valósággal való önkényes játékba, mivel ott egyedül vált a költő autonóm egyénisége minden dolog mértékévé. Még Grabbe *Tréfa, szatíra, ironia és mélyebb értelem* c. komédiája is él ezzel, míg Büchner a komikus elidegenítő játékot végeredményben egy közvetve a valóságra vonatkoztatott történelmi objektiválás szolgálatába állítja.

Ezen túlmenően látni fogjuk még, hogy a darab sajátos, meseszerű elemek segítségével felépített valótlan-ság-struktúrája egy másik vonatkozási síkon is fontos funkciót tölt be.

Az a szabadság, mellyel tárgyát kezelte, szökése előtt aligha lett volna lehetséges Büchner számára. Az emigrációs állomáshelye által teremtett távolság lehetővé tette, hogy a kiszolgáltatottság érzése helyére magabiztos, fölényes áttekintés lépjen. Egy szüleihez intézett, 1836. március 15-éről kelt levele útbaigazítást nyújt a végbement perspektíva-váltásról, mely most – hála újonnan nyert biztonságérzetének – új kifejezőmódot enged meg neki. A külföldre szökött és a börtönben ülő fiatal forradalmárokról terjesztett szóbeszéddel és rágalmakkal szemben az üldözöttekkel való szolidaritásból a levélíró a következő megjegyzéssel lép fel: „Egyébként mi szökevények és letartóztatottak éppen nem a legtudatlanabbak, legeggyűbbek és legléghőbbak vagyunk! Nem mondom sokat, hogy eddig a gimnázium legjobb tanulóit, és a legszorgalmasabb és legokosabb egyetemi hallgatókat érte ez a sors, azokat is beleértve, akiket a vizsgáról vagy az állami szolgálatról utasítottak el.” Ehhez még a következő, az egész különbséget és távolságot lemérő nézetét fűzi hozzá: „Egészében véve nyomorúságos egy ifjú nemzedék az, mely Darmstadtban szaladgál és talpnyalással igyekszik hivatalt szerezni magának!”²⁸

Így tekintett tehát Büchner a hesseni „kisállam-nyomorra” és a polgári alkalmazkodásra hozzá, s ez a szemléletmód volt az, melyből komédiájának világát megtervezte, ami a komédia esetében formaadónak bizonyult. Így távolról, kívülről nézve, az azelőtt a belső megsemmisülés érzéséig menően szorongató szűkösség szuverén mulattatás tárgyává válhatott. Így olyasvalamire néz vissza az ember, amit alaposan maga mögött hagyott.

Magától értetődik, hogy ennek a távolságnak nemcsak lokális feltételei voltak, a helyváltoztatás a Rajnán innenről a Rajnán túlra, ami a rendőrileg üldözöttek biztonságát nyújtott. Történelmi határt lépett át Büchner akkor, amikor – szintén a *Leonce és Léna* keletkezésének évében – Karl Gutzkowot Strasbourgból a polgári irodalmi ellenzék következtetlenségére figyelmeztette és nyomatékosan úgy vélte, hogy elkerülhetetlen dolog „az elavult modern társadalom pokolba küldése”. Mert – és itt újra világosan felismerhető a tréfás játék mögött a komédiaíró mélységesen komoly és határozott tartása –: „Minek is forogjon körbe egy ilyen dolog ég és föld között? Egész élete csak abbéli kísérletekből áll, hogy szörnyű unalmát elűzze. Halna csak ki, ez az egyetlen új, amit még megérhet.”²⁹ Büchner komédiájában az „ilyen dolog” önmaga kicsúfolásaként valóban „körbeforog ég és föld között”. Ezzel Büchner a valóságban csak látszólagos cselekménynek a darabban kibontakozó alapotívumára is utalt. *Leonce* herceg, saját világának hőse, groteszk díszpéldánya egy olyan embernek, akinek élete arra irányuló reménytelen kísérletekben merül ki, hogy „szörnyű unalmát elűzze”.

²⁸ Georg Büchner, I. m. p. 410.

²⁹ Uo. p. 412.

Ugyanennek a perspektíva-váltásnak elméleti megállapítása alkalmából Marx *A hegeli jogfilozófia bírálatához* bevezetőjében a következőket írta: „A modern ancien régime már csak komédiása egy világrendnek, melynek valódi hősei meghaltak. A történelem alapos, és sok fázison megy át, amikor egy régi formát sírba tesz. Egy világtörténelmi forma utolsó fázisa a komédiája.”³⁰ Teljességgel ebben az értelemben az anakronisztikus módon még valódi „komédiának” nevezett esztétikai minőségét Büchner a *Leonce és Léna*-ban a történelem (és mint látni fogjuk, ezzel összhangban az irodalomtörténet) jelenségeként ragadja meg.

Péter király báb-birodalmának, Popónak büchneri szemléletében, így értelmezve, egy korszak végítélete rejlik, mely egy potenciális közönség kacagásában keres visszhangot. Csak az a fatális, hogy „az elavult modern társadalom” pokolba küldésének elhatározása először e társadalmon kívül fogalmazódhatott meg, mialatt a nép még mindig némán és engedelmesen, „mint ganaj a földeken hevert az uralmon levők lába előtt”.³¹ Innen a keserű üledék a komédia mélyén.

3.

Bár a darab szociális valóság-tartalmának vizsgálata a tárgyalt parasztjelenetben talál legszilárdabb támaszpontjaira, nem hagyható figyelmen kívül, hogy dramaturgiai és formai szempontból éppen ez a jelenet meglehetősen periferikus helyzetet foglal el, és nem kapcsolódik össze a darab meséjéből megindokolhatóan a herceg és a hercegnő történetével, valamint a Péter király által képviselt ellencselekménnyel. Ennek ellenére, vagy amint kiderül éppen ezért, nemcsak a darabnak mint eszmei egésznek az alapvető tartalmához jelenti a kulcsot, hanem éppúgy annak formai, drámatechnikai felépítési elvéhez is. Mind az elemzés lépései, mind pedig az egész megértése ennek a kulcsnak az alkalmazásától, illetve nem-alkalmazásától függ. Meg kell ugyanis kérdeznünk, ha nem akarunk hamis feltevésekre építeni, hogy annak a jelentősége, amit ez a jelenet az egész számára eredményez, valóban aszerint van-e kimérve, hogy a vígjátéki cselekmény hagyományos dramaturgiai modellje milyen helyet biztosít számára Leonce körül – mint ahogy azt általában láthatatlanban feltételezik –, vagy nem éppen fordítva, ez a modell mint szokásos és a színházban általában alkalmazott művészi gyakorlat van inkább annak a mércének kiszolgáltatva, amit a meseszerű, a felületes szemlélő számára ártatlannak tűnő játék tektonikus szimmetriájából és zárt keretéből kieső jelenet láthatóvá tesz. Minden a darab vonatkozási területéhez eddig felkutatott dolog mellett szól, hogy ez a mérce éppen a teljességgel meseszerűtlen, minden szép látszatot nélkülöző szociális realitásban rejlik, mely itt a hangulatot egy pillanatra megszakító fényváltásban élesen láthatóvá válik. Ha a Leonce herceg és Léna hercegnő körüli játéknak önmagán kívül valahol „titkos iránypontja” van, ami kétségtelen tény, akkor az a játék résztvevőinek közben emlékezetébe idézett, elfeledett vagy elnyomott objektív létfeltételeiben keresendő – és nem, ahogy Schröder szűklátókörűen és a külső viszonylatokat elhanyagolva véli, éppenséggel magában a költőben, akit ő „kizárólag létrehozó faktor”-nak tekint.³²

³⁰ Karl Marx és Friedrich Engels művei. I. kötet (1839–1844). Budapest, 1957. 381.

³¹ Georg Büchner: Hesseni Hírmondó. I. m. p. 165.

³² Jürgen Schröder: I. m. p. 188 ezzel Büchnert túlságosan is a romantikus szubjektivisták költészettelfogáshoz közelíti.

Két nem elhanyagolható momentum jelzi a darabban, hogy itt feltűnően előtérbe lép a látszólag autonóm színdarab fiktív világa és amire ez vonatkoztatandó, a színházon kívüli valódi világ közti viszony/neuralgikus pontja.

Az első momentum abban rejlik, hogy a jelenet strukturálisan kiesik a darab keretéből: „egyedüli a maga nemében, mely nem sorolható be – az Erwin Scheuer által a darab formatipológiai elemzésében – felállított jelenettípusok közé”.³³ Tartalmilag, tipológiailag, hangulatát és kifejező értékét tekintve ellentétben áll minden más jelenettel. Az egyébként játékos, részben a komikusig és melankólikusig menően ironikus-vidám, részben bolondosan mulatságos tónus keserűen szatirikus vádba csap át. A derűs játék ezen a ponton bizonyos fokig transzcendentálódik a meseszerű látszat világából a realitás világába. A tréfa átfordul, és ez átfordulás minőségének a megvilágításában segítségünkre lehet a kétféle gúnynak az a megkülönböztetése, amit Büchner 1834 februárjában egy Giessenből családjához intézett levélben tett: „Gúnyolódónak neveznek. Valóban, gyakran nevetek; de nem azon nevetek, *hogyan* ember valaki, hanem azon, *hogy* ember, amiről egyébként sem tehet és közben önmagamon is mulatok, aki osztozom sorsában. Az emberek ezt gúnynak nevezik, mert nem bírják el, hogy bolondnak adom ki magam és tegezem őket; lenézők, gúnyolódók és gögösek, mert a bolondságot csak önmagukon *kívül* keresik. Ismerem persze a gúny egy másik változatát is, ez azonban nem megvetésből, hanem gyűlöletből ered. A gyűlölet éppúgy megengedett, mint a szeretet, és teljes mértékben táplálom is azok ellen, akik megvetőek. Nagy számban vannak olyanok, akik egy nevetséges külsőség, amit műveltségnek neveznek, vagy egy holt kacat birtokában, amit tudományosságnak hívnak, testvéreik nagy tömegét feláldozzák a megvető egoizmusnak. Az arisztokratizmus az emberben lakozó Szent Szellem legszégeyenteljesebb megvetése; ellene saját fegyvereit fordítom: gögöt gög ellen, gúnyt gúny ellen.”^{33 3a}

A stílus- és struktúraelemző vizsgálatoknak, melyek eddig behatóan foglalkoztak a komédiával, nem kerülhette el a figyelmét a parasztjelenet kiesése a zárt forma-sémából, melyhez Büchner egyedül ebben a darabban tartotta magát, de ez nem vált alkalommá a számukra, hogy feltegyék a kérdést az erre háruló funkcióról. Inkább arra hajlottak, hogy elengedjék a fülük mellett azt, amit az esztétikai harmónia zavara ezen a kapcsolási helyen jelez, és hogy ennek megfelelően az idegen test szerű betétet mint a darab számára többé-kevésbé irrelevánsnak tartott dolgot csak mellékesen említsék meg, vagy teljesen átugorják.

A másik nem egykönnyen elhanyagolható momentum egy tematikailag kiélezett szatirikus utalásban rejlik az alattvalók világának a játék eseményeiből való kizárására, akinek hátán, hogy a *Hessischer Landbote* (Hesseni Hírmondó) szférájának egyik képével fejezzük ki magunkat, az udvari „majomkomédia” lejátszódik. Az első felvonás második jelenetének egy részletében ugyanis Péter király az öltözködési ceremónia közben nem tud visszaemlékezni, hogy mit jelent a csomó a zsebkendőjén, amit ezért kötött rá, hogy valamit megjegyezzen – míg végre eszébe jut: „*Péter* (örömmel): Megvan, megvan! Az én népemre akartam emlékeztetni magamat.”³⁴ A társadalomnak a színpadi reflektorok fényében ily módon éles megvilágításba helyezett exkluzivitása kiprovokálja a nézőben,

³³ Erwin Scheuer: I. m. p. 85.

^{33a} Georg Büchner: I. m. p. 377.

³⁴ Georg Büchner: Leonce és Léna. I. m. p. 106–107.

hogy azokra a meg nem nevezettekre gondoljon, akik homályban maradnak, akiknek zsírjából azonban, ismét csak a *Hesseni Hirmondó* képvilágában maradvá, azok a lámpák égnek, melyekkel a feudális színt megvilágítják.

Ezáltal még eggyel több alkalommal bizonyosodik be, hogy a paraszttjelenet mint a játékcselekmény – jellemző módon kimaradt – valóság-vonatkozásának kapcsolási helye a semmittevők meseidilljében, összekötő kapcsot alkot a Hesseni Hirmondó és a *Woyzeck* között. A *Hesseni Hirmondó*-val ellentétben itt a szatirikus kritika célpontjává válik maguknak a parasztoknak az apatikus-engedelmes alattvalói viselkedése is a hesseni forradalmi mozgósítási kísérletek meghiúsulása után, mozdulatlanságuk, az eltárgyasodás állapotában való ellentmondás nélküli kitartásuk. Woyzecket Büchner már útban egy újonnan keletkező és kényszerűen erősebben forradalmilag motivált osztály felfedezése felé mutatja be.

Hogy a kihagyottakat mégis kéznél tartsa – látszólag engedelmeskedve az uralkodó esztétikai normának –, nem elégszik meg Büchner azzal, hogy a darab mesevilágának mesterséges szövetébe egy helyen lyukat fúr, mely aztán egyszerűen bepillantást enged a mögötte rejlő egyáltalán nem derűs valóságba és közben a színpadi világ talmi csillogását is szembetűnővé teszi. Mint nem integrált színpadi szerző, aki kritikusan viselkedik különböző úton-módon a darab megszabott, szándékosan szorosan önmagába zártnak kimutatott tervét és az ebben megengedett határait. Az előadottak utalnak az előadásból szent esztétikai törvények erejével – nem pedig csak a cenzúra és a rendőrség segítségével – kizártra, nem színpadképesre, végső soron tehát társadalmilag elfojtottra. Eközben megmutatkozik, hogy milyen funkciót tölt be az önmagában véve majdnem semmitmondó cselekménynek a cselekmény és párbeszéd egységének feloldása, valamint a szószzerűség és a mondanivaló közti inkongruencia által lehetővé tett széttagolása. Így a semmittevésnek mint az arisztokrácia életformájának szélesen kibontott témája, mely csömört és unalmat keltve az egész hercegi világot áthatja („A méhek oly lustán ülnek a virágokon és a napfény oly lomhán hever a földön. Iszonyú semmittevés grasszál mindenütt.”³⁵) éppen azért, mert az ideológiagyártó, élvező felső réteg oly sikeresen szorítja feledésbe, gondolatokat ébreszt a semmittevés másik oldaláról és feltételéről, amit a jobbágyi munka képez, mint a társadalmat fenntartó nép életformája. Ez a téma a színpadi hercegek világában tabu, mert létük alapjainak titkát foglalja magába.

Egészen tökéletes akkor lenne a világ a henyélők számára, ha egyáltalán a munkát, azaz a dolgozóktól való bevallatlan függést és a belőlük állandóan kiáramló latens nyugtalanságot dekrétum segítségével el lehetne törölni és az élvezet („... makarónit, dinnyét és füget, muzikális géget, klasszikus testet kérünk, és egy komótos religiót”³⁶) zavartalan lenne, ahogy ezt Valerio a komédia utópikus-fantasztikus zárójelenetében elképzei.

Egy dialógusnak a tervezetében, amit nem vett fel darabjának végleges változatába, közvetlenül szóba hozta Büchner Leonce és Valerio között az alantas, anyagilag hasznos munkának társadalmilag megvetett, és a művészetben mint a szép szférájában nem kívánatos témáját. A földön mászó hangyák arra ösztönzik őket, hogy a maguk kusza módján a szorgalomról filozófáljanak, miközben a herceg egy Valerio által megkezdett

³⁵ Uo. p. 104.

³⁶ Uo. p. 133.

bizonyítási sort továbbvisz és a következő végeredményre jut”: „tehát, aki dolgozik, gazember”.³⁷ Valerio – egy pillanatra hűtlenné válva a semmittevés apologetikusának szerepéhez – azonban megfontolandónak tartja, hogy: „Igen. – De a hangyák mégis nagyon hasznos rovarok.” Közvetlenül azután megvallja azonban dilemmáját (amelynek megoldásaként a paradox utópiába való fejestugrásnak kellene szolgálnia): „és mégsem olyan hasznosak, mintha semmi kárt nem okoznának. Mindazonáltal, legdrágább féreg, nem tagadhatom meg magamtól azt az élvezetet, hogy néhányuknak Önök közül sarkam-mal a hátsó felére vágjak, kipucoljam az orrát és levágjam a körmeit”.³⁸ A reakció a dilemma továbbélésére elárulja, mi marad meg, ha a romantikusan lázadó trónörökös utolsó illúziója is elszáll majd.

Ha Büchner a kizsákmányolt és megvetett munka témáját, mint a semmittevő-világ létformájának szükséges feltételét annak szöveg-közegébe felvette volna, elmosta volna a határt, melyről ki kellett mutatnia, hogy az improduktív, csak élvező osztály gondolkodásának objektív korlátja és a tudat előreformált elemeiben gyökerezik. Ez a tulajdonképpeni dilemma iránt vak, a valóságot kifordító és harmonizáló gondolkodásforma, mely egyben az esztétikai normában is egészen a műfaji és zsáner-struktúráig menően rögzítve volt, Büchner számára szintén a kritika tárgyához tartozott. Ezért nemigen válhatott maga a kritika hordozójává. Inkább úgy határozott hát Büchner, hogy következetesen és működése közben mutatja be, és objektívan, a vigjátéki mesét átfogó költői világon kívüli álláspontból világítja meg.

Így nyeri el csupán a darab komplexitását és esztétikai szabatoságát. Az egymással szembeállított két szociális perspektíva dualizmusa így módon egyszerre jelenik meg az ábrázolás tárgyaként és eszközeként. Az empirikus valósághoz való közvetett korreláció létrehozásával, mely a fiktív drámai valóságnak ellentmond és a színpadon engedélyezett beszélő személyek autenticitását megkérdőjelezi, a *Leonce és Léna* c. látszólag konvencionális vigjátéknak az a célja, hogy az udvariba integrált polgári, illetve a polgárian nyitott udvari színház konvencióját és a társadalomban abban kifejezésre jutó idealisztikusan fejtetőre állított képét lerombolja.

Ebben következményekben gazdag igény rejlik. A darab olyan nézőközönséget igényel, mely képes arra, amelynek érdekében áll, hogy megszabaduljon a gátló konvencióktól és az ismert illúzióktól, a valósággal szembenézzen, és ezért a színházzal szemben alapvetően megváltozott álláspontot foglaljon el. Ez önálló látáshoz, kritikus, a színházi illúzió atlátó recepcióhoz vezet. A színház ugyanis, melynek a „művészi korszak” idején, a német idealizmus virágkorában az volt a rendeltetése, hogy egy ideális, a valóságos nyomor felett diadalmaskodó világ kultuszát ápolja, a valósághoz való társadalmilag elfogadott viszony próbája. Programatikusan azt az igényt szánták neki, hogy az emberiség esztétikai nevelés segítségével történő tökéletesítésének legfőbb orgánuma legyen, de gyakorlatban, a restauráció idején az általa létrehozott szép látszat világa a felvilágosodott haladáskonceptió csődjével egyre inkább csak illuzórikus pótválósággá vált, mely az élettől való elidegenedést a művészet nevében effektíve elősegítette. Utóbbi elsődleges realitásának és elementáris szükségleteinek érzékeléséhez az ilyen idealisztikus művészi

³⁷ Georg Büchner: Werke und Briefe. p. 477.

³⁸ Uo.

gyakorlatnak nem volt „se szeme, se füle”.³⁹ Ellenkezőleg. „Színházba mennek, verseket és regényeket olvasnak, leutánozzák a papirosfigurákat és Isten teremtményeire az orrukat fintorgatják, hogy az milyen közönséges!”⁴⁰ Az élet fölé rendelt instanciává emelten a színház mint a szép és az ideális temploma ezekben az években a végletekig vitte élet és művészet ellentétét. Mikor azonban a valódi emberek önfeledten utánózni kezdték azokat a kitalált figurákat, melyeket a színpad tőlük távol tartott, elérkezett az ideje annak, hogy a művészet kihasználta autonómiájával szemben ismét tudatosítsák a valóság autonómiáját.

„A nép a színházból az utcára tódul: 'Ah, a kegyetlen valóság!'” volt tehát – az „égszínkéék orrú és affektáltan patetikus bábokat” létrehozó ideális művészet és a múltlelkű idillbe menekülés ellen irányuló – jelmondat, mellyel a *Danton halála* szerzője fellépett és amit a *Woyzeck*-ben is követett.⁴¹ A *Leonce és Léna* ellenben – de semmi esetre sem összeegyeztethetetlenül az előbbiekkal – a megkövesedett német viszonyokkal folytatott harcban parodisztikusan, saját képével leplezi le az uralkodó, ilyen radikális, plebejus realizmussal szemben álló, fordított tudatot reprodukáló művészi gyakorlatot.

Emlékeztetnünk kell emellett arra, hogy színház, opera és hangverseny a hiányzó közélet üdvözlött pótlékaiként a restauráció korszakában éppen a művészi-szubsztanciális hanyatlás idején óriási jelentőségre tettek szert. A színpad technikai apparátusának és a diszletezésnek a kibontakozásával párhuzamosan, ami – miközben a nézőket mind erősebben passzívan élvező és kritikátlan magatartásra kényszerítette – lehetővé tette a színházi illúziókeltés messzemenő tökéletesítését, a művészi kifejezőeszközök tökéletesedése is végbement. A produktív társadalmi funkciók elsorvadásának következtében felvirágzott a virtuozitás és a sztárkultusz. Éppen azért annak az eljárásnak, melyet Büchner akkor alkalmazott, amikor a megcsodált és bálványozott színpadi hősök délibáb-szerű lényét, kiknek eszményre való alkalmatlansága eléggé bebizonyosodott, a komédia panoptikumában megvilágította, a szokásos irodalmi komédiákon túlmenő célja volt.

A restauratív status quo három szférájáról nyújt kritikus és kölcsönhatásukban megragadott képet Büchner komédiájának tükrében: a társadalmi-állami szerveződésformáról, ennek filozófiai-metafizikai korrelátumáról és az előbbiben megvalósuló művészi-esztétikai önértelmezés szférájáról. Ezen oldalak egyike sem választható el a többitől anélkül, hogy a mondanivalót, mely csak a többdimenzionális darab egészében teljeseedik ki, el ne sekélyesítené. És végső fokon a darabnak mint művészi egységnek, tehát bemutatható, a színpadon életképes komédiának a feláldozását jelentené, ha arra akar-nánk szorítkozni, hogy egydimenzionálisan tartalmat elemezve csak szociális és ideológia-kritikai alapréteget bontsuk ki. Minél kizárólagosabban történne ez meg, annál inkább átengednének a művet a polgári színházi és tudományos tevékenységben végbemenő, korábban már tárgyalt formalizáló és az ideológiától állítólag megfosztó recepciónak.

Nem kell Lienhard Wawrzynhoz hasonlóan „Büchner esztétikai hermetizmusának igazolását” kizárólag külső tényezőkben (cenzúra) keresnünk, ha megpróbáljuk azt inkább művészi funkcionálisában megérteni.⁴² A *Leonce és Léna* kétségtelenül több, mint a Hesseni Hírmondó ravaszul a külső irodalmi kommunikációs feltételekhez igazított

³⁹ Georg Büchner: *Danton halála*. I. m. p. 35. Fordította: Kosztolányi Dezső.

⁴⁰ Uo. p. 35.

⁴¹ Uo. p. 35.

⁴² Lienhard Wawrzyn: I. m. p. 100.

lefordítása a komédia nyelvére.⁴³ Az irodalmi forma itt nem pusztá álcázás vagy az ellenzéki eszmék kölcsön vett közvetítő eszköze – ez Büchner darabjait elég világosan megkülönbözteti az „ifjú német” szerzők drámaírásától –, hanem egy meghatározott megértetési folyamat specifikus, játékkjellegű viselő szervezési formája és mint ilyen nem cserélhető ki, nem választható el a közvetített tartalmaktól és impulzusoktól. Az a kommunikatív képesség, hogy megfelelő érdeklődésű közönségben kritikai tudatot mozgósít, a misztifikált osztályviszonyokon átlát, a fennálló hamis méltóságának elavult viszonyait lemezteníti, azok fonákságát leleplezi és ezzel a változásra törekvést ösztönzi, funkcionálisan a műnek ahhoz a művészi jellegéhez kötött, hogy mindezt lehetőségként készen tartja, de – mint a recepció története mutatja – nem közvetíti kényszerűen.

4.

A vígjáték költői világa, a cselekmény és az ábrázolásmód bizonyára többet jelent érdektelen külső ügrynél és nem lehet minden további nélkül amellett sem elsiklanunk, hogy a formai kontraszt az egész műhöz viszonyítva rendkívül feltűnő. Az anyag nem első kézből, újonnan a valóságból vett, mint Büchnernél általában, hanem túlnyomórészt irodalmi használt áruból áll, melyet Büchner – a hozzá tartozó technikai know how-val egyetemben – nem távolabbról, hanem a legközelebbi közelségből kölcsönzött, amiből viszont hangsúlyozottan nem csinál titkot. Ellenkezőleg, az autenticitást, amit Büchner közönségesen a ténybeli-reálisban keres, itt minden valószínűség szerint a tiszta irodalminak, a konvencióval való látványos összhangnak, a művészi normához való ragaszkodásnak kell szolgáltatnia. Már a hercegi címszereplő neve is kifejezetten Brentano *Ponce de Leonja* mellé állítja Leoncet, egy olyan darab mellé, mely 1801-ben szintén a Cotta kiadónak egy annak idején Goethe által kezdeményezett vígjátékpályázatára keletkezett, és amely a maga részéről is már tisztán irodalmi eredetű volt. Éppen ilyen nyilvánvalóan emlékeztet Péter király birodalma az ártatlan-együgyű Gottlieb királyéra Ludwig Tieck *Zerbino hercegéből*, egy másik, a kortársak számára jól ismert komédiából, melyben szintén egy búbánatos herceg játszotta a főszerepet.

A számtalan egyes irodalmi reminiscencián túlmenően is fel kell hogy tűnjön és ezzel követett szándékának kérdését is felveti, hogy Büchner a *Leonce és Léna*-ban másik két darabjával ellentétben egyenesen klasszikusan zárt drámai formát alkalmaz. Ennek megfelel a cselekmény terének hermetikus elzártsága, melynek szociális relevanciája és dialektikus problematizálása magán a darabon belül már világossá vált. Teljesen figyelmen kívül kellene ezt hagynunk és az itt-ott tapasztalható külsődelegességet és egyoldalúságot a végletekig kellene vinnünk, ha a komédia „költőiségét” éppenséggel Büchner többi darabjainak realizmusával szembeni alternatív döntéseként fognánk fel.⁴⁴

Büchner komédiája azért, mert nem egy meghatározott valóságot ad vissza külső megjelenési formájában, nem kevésbé realiztikus és történeti vonatkozású, mint a

⁴³ Uo. p. 97.

⁴⁴ *Gothier-Louis Fink*: Leonce et Léna. Comédie et réalisme chez Büchner: Études Germaniques 16 (1961), pp. 223–224; németül: Georg Büchner, Wege der Forschung. I. m. pp. 489–506: „A darab messze eltávolodott a szociális realizmustól, igen, az ábrázolt világ kifejezetten költői, sőt meseszerű.” (p. 489).

Danton halála vagy a *Woyzeck*. A szociálkritikai realizmus itt különösen egy pusztulásra érett társadalom meghatározott, történetileg fontos, folyamatszerű lét- és tudatstruktúráinak megragadásában nyilvánul meg. Ez (és ezen alapul a darab specifikus irodalmi autenticitása) a dráma és a nyelv különös, e társadalom ellentmondásaiból és megoldatlan átalakításából származó esztétikai játékformáinak kritikus, mimetikus feltárása közben megy végbe. Nem a lemásolt részlet hűsége, hanem a szimptómák bizonyító ereje a fontos eközben.

A komédia zárt művészi terének valósága egy egészen a groteszkig menően fantasztikus, stilizált idill valósága, ami meghatározottságában, a túlhaladott, perspektíva nélküli társadalom öntömjenezési kényszerében mint olyan válik átláthatóvá. Meseszerűségét üveghez hasonló, igen törekény mesterkélttség jellemzi: „*Leonce*: ... ki sem merem nyújtani a karomat, félek, mindenütt beleütközöm valamibe. és a szép figurák cserepekre törnek a földön, én meg egyszerre csupasz, meztelen falak előtt állok.”⁴⁵

Mindenben, a szereplők csoportosításában, a *Leonce* és *Valerio* közötti szópárbajokban, *Leonce* és *Léna* találkozásakor, alapjában véve igen labilis egyensúly uralkodik, amit csak a legszigorúbb szimmetria betartásával lehet nyugvópontra hozni, s aminek felbillelése életveszélyes következményekkel járhatna az idill számára.

Még a legcsekélyebb eltérésnek is a riadt elkerülése, a szimmetria megtartása a mozdulatok egyformává tételével lesz ezért az egyeduralkodó állandó gondja, akit hivatala szemmel láthatólag túlságosan nehéz feladatok elé állít: „Jöjjenek, uraim! – fordul kíséretéhez. – Lépjenek szimmetrikusan! Nincs nagyon meleg? Vegyék elő a zsebkendőjüket és töröljék meg az arcukat!”⁴⁶ Ugyanaz a rendezési folyamat, ami itt a koreográfiában és a pantomimikusban végbemegy, nyelvi területen többek között az államtanács visszhangjában valósul meg, mely a király minden laposságát szorgos alázattal megerősíti. Ami ily módon érzi szemléletességében kifejezésre jut, az karikázza a Popó-birodalomban és egyben a darab dramaturgiai folyamatában uralkodó legfelsőbb mozgató törvényt. Olyan mozgás uralkodik, mely valójában csak az állandó nyugalmat leplezi el. Ennek mintapéldája az udvari ceremónia.

A dinamika és ezzel a „lét lehetőségeinek” krónikus hiánya növekvő valóságvesztésben nyilvánul meg, ami a dramaturgiai idő múlásában is kifejezésre jut. A darab végén az utópikus végső megoldásra való utaláshoz, mely egy lehetőséggé emelt idilllel kecsegtet, nem véletlenül tartozik hozzá *Leonce*, az újdonsült király szándékának kihirdetése, hogy „betilt minden órát és minden kalendáriumot”.⁴⁷ Csak téren és időn kívül állhat fenn továbbra is ez a világ. Amint a rendszer idillé stilizálása illuzionisztikus, totális utópiában való kiteljesítésére ösztökél, úgy a szabályozott mozgás is az egyének minden még elképzelhető saját impulzusát kizáró totális szabályozás felé tendál – ami (mivel az uralkodó és az alattvalók közti objektív ellentmondás a rendszeren belül ténylegesen nem szüntethető meg) természetesen csak a valóság kiküszöbölésével történhet, a képzet hermetikusan szigetelt világában.

A mozgásnak, végül is tiszta látszatmozgássá váltan, már csak az a célja, hogy saját szabályozását igazolja, ahogy az a dialógusoknak álcázott látszatbeszélgetések formaadásában és a semmit meg nem változtató, a végén csak a kiindulási ponthoz visszavezető

⁴⁵ *Georg Büchner*: *Leonce és Léna*. I. m. p. 117.

⁴⁶ Uo. p. 107.

⁴⁷ Uo. p. 132.

cselekményben meg is valósul. Más szóval, az individuumoknak az alattvaló-állam által véghezvitt, egyedül megnyugvást hozó abszolút integrációja lezárult, a társadalom tagjai, miután az alkalmazkodás egyéni motivációjukat felemésztette, nevezetesen Leonce kitérés kísérletének megghiúsulása után, kivétel nélkül bábok, automaták, ahogy őket Valerio a zárójelenet álarcos forgatagában — a valóságot a látszatban tükröző komédiában a Shakespeare dramaturgiai receptje szerint készült komédián belül — bemutatja. „Mindkettő csupán művészet és gépezet, csak pappendekli és órarugó!” S közben „oly tökéletes mestermunka mindkettő, hogy a többi embertől . . . meg sem különböztethetnénk őket”: az ideális, zavartalanul működő, tiszteletre méltó tagjai az emberi társadalomnak. „Nagyon előkelők, mert irodalmi nyelven beszélnek. Nagyon erkölcsösek, mert óráütésre kelnek . . . jó az emésztésük, ami azt bizonyítja, hogy jó a lelkiismeretük. Aztán finom az illemérzésük, mert a hölgynek nincs szava a bugyogó fogalmára . . . nagyon műveltek, mert a hölgy elénekel minden új operát, az úrfi pedig mandzsettát visel.”⁴⁸

A filiszteri valóság prózaiságában, amire ez a jelenet utal, az ideális művészet színpadáról származó „égszínkép orrú bábuk” triviális utánzása az állampolgári alkalmazkodás magaskolajaként lepleződik le. Minden e minőségét tanúsító külső jegy birtokában éppen azt veszti el az ilyen állampolgár teljesen, ami az ideál humanisztikus tartalmát alkotta: az individuális önrendelkezés szabadságát. Ezzel elérte a formalizálás végső fokát: „. . . következetes rendszer, melynek elve az *elembertelenített világ*”, „politikai állatvilág”, ahogy Marx 1843 májusában (Büchner automata-képével analógiában)⁴⁹ az akkori „filiszterállamot” nevezte.⁵⁰

Péter király világszemléletében ez a végső konzekvencia már a priori adva van. Már csak egy szubjektum létezik: „Péter: (mialatt öltöztetik) Az embernek gondolkodnia kell, nekem pedig alattvalóim helyett kell gondolkodnom; mert azok nem gondolkodnak, nem gondolkodnak. — A fődolog a magán-való, vagyis én”.⁵¹ Az uralkodó személye az államrend absztrakt megtestesülésévé vált. A valódi néphez hasonlóan ő maga is eltűnik mint ember ebben az absztrakcióban. Megszünteti mint személyt. „Elnök: Az a legfelsőbb elhatározás született, hogy a menyegző napján a legfőbb hatalom fenséged kezébe tétessék le. Leonce: Vajon ön szerint az a legfőbb hatalom, hogy mindent megtehetek, kivéve azt, amit nem fogok megtenni . . .”⁵² Péter felolvadása funkciójában lényegtelené teszi személyiségét. A királynak abban áll a hivatala, hogy alattvalói helyett gondolkodjon és sorsukról döntsön. Filozofálása sziszifuszi védekezés az elfojtott valóság állandóan fenyegető, pusztító betörése ellen hermetikusan absztrakt rendszerébe, melyé birodalma változott.

Nemcsak a hercegnek a komédia konfliktusát kiváltó ellenállása miatt kerül Péter dilemmába, aki szökéssel próbálja meg kivonni magát a „legfőbb hatalom” által elhatározott, tehát visszavonhatatlanul megvalósításra szánt megnősítése alól. Mivel állandóan az a dilemmája, hogy mindent az eszme kalapja alá kell kényszerítenie, a konkrétumokkal

⁴⁸ Uo. p. 112.

⁴⁹ A vásárjelenetben, mely a „Woyzeck”-ben az idomított ló bemutatásával hasonló dramaturgiai funkcióval rendelkezik, mint az automata-jelmez a „Leonce és Léna”-ban, Büchner ugyanolyan értelemben használja az állatképet, mint Marx itt.

⁵⁰ Marx Rugehez írt levele, Köln 1843. május. *Marx, Engels Művei* I. kötet, 341. o.

⁵¹ *Georg Büchner*: Leonce és Léna. I. m. p. 106.

⁵² Uo. p. 113.

való érintkezések nyugtalanságot keltenek benne. Mindenekelőtt „az emberek egészen konfúzzusá teszik” (mint a kapitányt Woyzecknek a polgári gondolkodási sablonból kieső megnyilatkozásai).⁵³ De még egy olyasfajta rendetlenség is, mint egy rossz helyre varrt mandzsettagomb, összekapcsolva más kínos tárgyszerűségekkel, melyekbe filozofálása az öltözködési ceremónia alkalmával belebonyolódik, iszonyú „egész rendszerének” fennállásáért érzett félelemben kergeti.⁵⁴

Az öltözködési jelenet tökéletes mintapéldája Büchner művészetében annak, hogyan tudja Büchner a színpadi játék komikus felfokozottságában, mint egy alapgesztusban drámai képbe foglalni, miként állítja így az uralkodók gondolkodása a feje tetejére a világot. Közben megmutatja annak az abszurditását is, amit a társadalmi gyakorlat mint szokottat és másképp el sem képzelhető elfogadott, a fenségest pedig visszavezeti az általános emberire. Tökéletes példája elsősorban annak a tömörségnek, mellyel Büchner a megsemmisítő gúnyt alkalmazza, miközben titokban kijátssza az anyagilag létező letagadott realitását a szellem abszolutisztikus kevélysége, értsd: a fordított tudat ellen. Ezért a meztelenül megjelenő királlyal, miközben két komornyik felöltözteti, tárgyszerűen megmagyaráztatja „rendszerével” való problematikus azonosságát: „Magán-való az, ami magán való, értitek? Most jönnek az attribútumaim, modifikációim, affekcióim és akciden-ciáim” – és ekkor, amint konkrét dologba ütközik, szuverén kioktatása már át is csap bosszankodásba, míg nem gyámoltalan zavarodottságban végzi: „hol az ingem? a nadrágom? – Pfuj, megállj! Itt elől a szabad akarat tárva-nyitva. Hol a morál: hol vannak a mandzsettáim? A kategóriák a leggyalázatosabban összegubancolódtak . . .”⁵⁵

A király felöltöztetéséhez csatlakozik egy, az összegyűlt államtanács előtt játszódó jelenet egy beszédhez való nekiveselkedéssel, mely teljes nonszenszben merül ki és üres formáságként hajtatik végre, amit azonban az udvaroncok – és ebben rejlik a mondani-való – mégis méltóságteljesen és azzal a sztereotip, tiszteletteljes tetszéssel fogadnak, amelyen semmiféle beszéd tartalom sem változtathatna semmit. A szövegnek itt nincs több közölnivalója, funkciója átmegy a pantomimbe. Az öltözködés és az ünnepélyes megnyilatkozás cselekményével ellentétesen mondanivalójában a jelenet szellemileg lemezteleníti a monarchisztikus rendszert és annak reprezentánsát.

Részletesebben kellett tárgyalnunk ezt a jelenetet, mert a komédia által bemutatott kisállam-kozmosz belső pólusát írja körül. Benne artikulálódik a rendszer. A valódi ellenpólusra, mellyel ez a jelenet jelentősegteljesen elhallgatott kapcsolatban áll, dramaturgiailag kiélezetten csak némán utal, mint már láttuk, a parasztjelenet. Ami a darabon belül történik, az elsősorban ennek a két pólus közötti domináns feszültségnek van alárendelve. Ehhez a feszültséghez való viszonylatában minősül az ellenszegülő herceg harca pusztán belső látszat-oppozíciónak, amiből a tulajdonképpeni vigjátéki cselekmény átlátszó jelentéktelensége ered. Ily módon felismerhetővé válik a darabban, hogy az idealisztikus világkép – és ezzel együtt az idealisztikus művészetfelfogás – alapja a munka megosztása anyagi termelésre és szellemi tevékenységre, az ezzel járó osztálytagolódással és a dolgozókra és henyélőkre, termelőkre és élvezőkre való társadalmi felosztás törvényesítésével. Állam és komédia tükröződnek egymásban, elárlják egymást.

⁵³ Uo. p. 106. vö. a kapitány Woyzeckhez: „Egészen megzavar a válaszával.” I. m. p. 138.

⁵⁴ *Georg Büchner*: Leonce és Léna. I. m. pp. 106–107.

⁵⁵ Uo. p. 106.

Az abszolutisztikus állam bírálata való koncentrálás, amely már a *Hesseni Hírmondónak* is fontos elemét képezte és mely Büchner komédiájának világát meghatározza, nem jelenti sem Büchner visszatérését az akkori oppozíción belül szélsőségesen előretolt szociál-forradalmi, a régi arisztokrácia és az új, birtok, pénz vagy műveltség miatt privilegizált osztály ellen irányuló frontvonal mögé, sem pedig az arról való lemondást, hogy a jelen által szabott feladatok felé forduljon, csak azért, hogy átadhassa magát a múlt látszólag önmagában elsüllyedő világa gunyoros-derűs elbűcsúztatása mulatságának.⁵⁶

1836 nyarán, amikor Büchner a *Leonce és Léna*t írta, az ancien régime sokkal erősebben érvényesítette a jelen jogát a maga számára, mint a korábbi nyugtalan években. A Marx által az ipari liberális burzsoázia újbóli megerősödése alapján a negyvenes években *A hegeli jogfilozófia kritikájához* bevezetőjében kifejtett felfogáshoz, hogy „A modern ancien régime már csak komédiása egy világrendnek, melynek valódi hősei meghaltak.” Büchner az államnak mint az uralkodó réteg a dolgozók elnyomására és kifosztására használt eszközének a *Hesseni Hírmondó*-ban elvégzett szociális elemzése után komédiájában már gyakorlati-költői előmunkákat végzett⁵⁷ – anélkül, hogy a politikai visszaesés, valamint a szabad nyilvánosság és az elkötelezett irodalom akadályozása következtében létrejöhett volna a hagyomány folytonossága a Vormärz két fázisának legkövetkezetesebb (és a publicitástól éppen ezért a leginkább megfosztott) forradalmi előretörései között.

A különösen az 1840-es porosz uralkodócseré következtében felélénkült liberális illuzórikus reform-remények szétzúzására volt szükség ahhoz, hogy a büchneri mesekirály-világ monarchikus rendszerének változatlan alapelvét a gyakorlatban újra felismerjék. A trónon ülő romantikus, IV. Frigyes Vilmos minden kedélyes ígérete ellenére is 1843-ban már, teljesen Popo királyának, Péternek az önfelfogása értelmében, világosabb volt, mint valaha, hogy – amint Marx írta Rugenek –: „Poroszországban a király a rendszer. Ő az egyetlen politikai személy.”⁵⁸

Büchnerrel egybehangzóan Ferdinand Cölestin Bernays a német hatalmasok és liberálisok 1834-ben a titkos dokumentumok nyilvánosságra hozatala segítségével felfedezett játékát a részben megígért, részben állítólag megadott alkotmányos jogokkal „majomkomédiának” nevezte.⁵⁹ Ugyancsak nem véletlen, hanem egy sokak számára immár szembetűnő visszasságot jelöl, hogy Marx ebben az összefüggésben ismételten a „despotizmus komédiájá”-ról beszél, „melyet velünk hoz színre”.⁶⁰ *A hegeli jogfilozófia kritikájához* bevezetőjében, melyben egy meghatározott történelmi forma tragikus vagy

⁵⁶ Gerhard Jancke: Georg Büchner. Genese und Aktualität seines Werkes. Kronberg/Ts. 1975, Jancke azért a „Leonce és Léna” elemzésében hamis feltételezésből indul ki, amikor úgy véli, hogy „Az ancien régime-mel Büchner már nem harcol többé”. (p. 253).

⁵⁷ Marx–Engels Művei. I. kötet, p. 381.

⁵⁸ Uo. p. 343.

⁵⁹ Ferdinand Cölestin Bernays: Deutsch–Französische Jahrbücher, Neuauflage, Leipzig 1973, p. 243; és 246 p.

⁶⁰ Marx–Engels Művei, I. kötet. p. 340.

komikus aspektusát pusztulásának mindenkori korai vagy kései fázisában mint világtörténelmi jelenséget elméletileg kifejti, kifejezetten „a német status quo korlátozott tartalmának” erre a korabeli konkrét tapasztalatára vezeti vissza azokat: „... mert a német status quo az ancien régime nyílt kiteljesítése... A német politika jelene elleni harc: a modern népek múltja elleni harc, és e múlt emlékei még mindig rájuk nehezednek. Tanulságos számukra, ha látják, hogy az ancien régime, amely náluk tragédiáját élte meg, német kísértetként a komédiáját játssza. Tragikus volt története, ameddig a világ preexisztens hatalma volt, a szabadság pedig csak személyes ötlet volt, egyszóval, ameddig ő maga hitt és hinnie kellett jogosultságában... A mostani német rezsim ezzel szemben... az ancien régime közszemlére kiállított semmissége – már csak azt képzelem, hogy hisz önmagában, és a világtól ugyanezt a képzelődést követeli”.⁶¹

Ezzel egy meghatározott kortörténeti szituáció empirikus megragadásából kiindulva elméleti megközelítési módot nyújtott Büchner komédia-világa figuráinak lét- és tudatformáihoz és egyben azok esztétikai strukturálásához is. Az önmaga torzképévé váló állapot, amit Marx elemzett, Büchner komédiájában végsőkéig kiélezetten jelenik meg. Teljes kifejeződését Péter és Leonce konfigurációjában leli meg, mely a túl nehéz feladatok elé állított, az uralkodásba befáradt király és az akarata és meggyőződése ellenére hivatalába ültetett trónörökös viszonyából alakul ki.

Ha Péternek, a semmisség két lábon járó rendszerének, a legnagyobb erőfeszítésébe kerül még annak elképzelése is, hogy hisz önmagában és hogy ezt a képzetet ráadásul még a környezetétől is megkövetelje, akkor a rendszer a valóságnak többé ellenállni nem tudó öntudata Leonceban valóban megfogatkozásának utolsó fokát éri el. Annyiban ugyanis, amennyiben az önmagába, önmaga létjogosultságába vetett hit pusztá beképezése Péter számára feladattá válik, mellyel komolyan bajlódik – a királlyá tett trónörökös számára azonban végül már teljességgel csak az önmulattatás céljából, a „szörnyű unalom” elűzésére alkalmazott játék. Hogy Péterhez hasonlóan ne váljék a megvetett és elutasított szerep foglyává, amit a végén mégiscsak vállal, megragadja – a filozófiai önámítás megghiúsulása után – a szabad önmegvalósítás utolsó, legraffináltabb lehetőségét. Mivel nem áll módjában és nem is akarja a neki szánt szerepet komolyan venni, sem pedig azonosítani magát vele, megpróbálkozhat azzal, hogy immár vele – azaz az egész kezébe került államgépezettel és a tulajdonává tett alattvaló-néppel – játsszon, esztétizálja, tehát abban a kísérltetben tetszelegjen magának, hogy a nyomorúság állapotából legalább a maga számára egy tán hamis, de szép látszatot csikar ki. Az én absztrakciójában általános akarattá váló, és a „szubsztancia magán-valóságá”-ban mint személy felemésztett Péter királlyal ellentétben Leonce ily módon megmenti identitását, nem kell maga miatt zűrbe kerülnie, vagy másképpen szólva, neki egyedül sikerül az önelidegenedéstől, ha nem is megmenekülnie, de annak nem áldozatul esnie. Az az új létforma, melybe az elcsépeelt szerepből kilépő egyeduralkodó menekül, az autonóm művész létformája.

Az egyénnek mint szabad szubjektumnak az önmegmentése Leonce számára természetesen csak azon az áron válik lehetővé, hogy elfogadja a többiek eldologiasítását, akik nem privilegizáltak, mint ő, s akiknek elidegenített lényegi erőit a maga számára kisajátította. Trónralépésekor nem is titkolja el játékszabadságának ezt a társadalmi forrását és feltételét: „*Leonce*: És most látod, Léna, hogy duzzad a zsebünk, teli bábuval és

⁶¹ Uo. p. 381.

játékszerrel? Mihez fogjunk velük? Pingáljunk bajuszt az orruk alá és kössünk kardot a derekukra? Vagy bújtassuk frakkba őket, hagyjuk, hogy véglény-politikát és diplomáciát üzzenek, mi pedig lessük mikroszkópon át, mit csinálnak?” – és aztán világos utalással a hatalom profán és a művészet tiszta játéka, politika és színház, állam és komédia közötti funkció-átmenetre: „Vagy kintornát akarsz, melyen tejfehér esztétikai cickányok husannak? Építsünk színházat?”⁶²

Az ismert, ehhez a komédia befejezéseként csatolt fantasztikus ígéretek a jövőre nézve, melynek kiszínezésében Leonce és Valerio versenyeznek egymással, messze vannak attól, hogy a dialógus két résztvevője (Léna némán elfordulva hallgatja a párbeszédet végig) komolyan vegye őket. A XVIII. századi német kultúra Olaszország utáni vágyának antikizáló álomképeitől Saint-Simon modern tanítványainak üdv-elvárásaiig minden utópia csak arra jó nekik – s ez kétségtelenül Büchner végső szavát tartalmazza –, hogy parodisztikus tréfát üzzenek vele.

Eközben Leonce már kezébe is vette a szálakat, hogy bábjait megtáncoltassa. Hogy hogyan mennek majd a dolgok tovább Popo birodalmában, azt elárulja a „legfőbb akarat” mindenhatósága által elhatározott, tehát visszavonhatatlanul realizálandó állami akció csak üggyel-bajjal, majdnem hogy „in effigie” a színpadra hozott, körben álló résztvevőkhöz intézett utasítása, hogy most menjenek haza, de a begyakorolt beszédek és jel-szavakat ne felejtsek el: „... mert holnap a legnagyobb nyugalomban és jó hangulatban kezdjük előről a komédiát”.⁶³ Nincs más jövője ennek a világnak, csak az ismétléssel mozgásban tartott mechanika – ameddig a bábok bábok (illetve „politikai állapotok”) maradnak és együttműködnek. Még nem mutatják semmi jelét annak, hogy ez kérdéses lenne.

Nem jelenti ez végső soron mégiscsak a fennálló állapot örökkössé tételének rezignált megerősítését? Kétségtelenül felidézi a darab ezt is mint fenyegető lehetőséget – ez az obszketus kapott utópia fonákja –, anélkül, hogy végső összegezése ebben kimerülne, vagy másrészt, hogy ennek az állapotnak pusztán mechanikus, ismétlés általi kimerítését kilátásba helyezné. A darabíró éppen ott épít a szubjektív tényezőre, ahol az a leginkább el van nyomva, vagy a legnagyobb önmegtagadásra kényszerült. Hogy latensen jelen van a darabban, az már abból is kiderül, hogy az ismétlés végső fokon mégis növeli a rendszer válságát.

Az abszolutisztikus egyeduralkodó funkciójának Leonce által véghezvitt esztétizálása egy lépés előre a viszonyok tisztázásában. Lemondást jelent a szociális valóság és az elit gondolkodás dualtismusának áthidalásáról, melynek lehetetlenségébe Péter belebukott. Péter az uralkodás fiának való átadásában (az egész házassági kísérlet céljában) lehetőséget látott a maga számára, hogy a zavaró valóságot most már teljesen ignorálja és kizárólag a szellemnek szentelje magát. Visszavonul, hogy „azonnal zavartalanul gondolkodni” kezdjen, és támogatására mindjárt kivonja az egész államtanácsot is a felelősség alól: „Jöjjenek, uraim, gondolkodni, zavartalanul gondolkodni.”⁶⁴ Leonce átveszi az egyedüli felelősséget, de rögtön kijelenti, hogy abszolút nem tartja kötelező érvényűnek. Ezzel ténylegesen leleplezi az abszolutizmust, melynek lényege a valóságban abban áll,

⁶² Georg Büchner: Leonce és Léna. I. m. p. 132.

⁶³ Uo. p. 132.

⁶⁴ Uo. p. 132.

hogy senkinek sem tartozik felelősséggel, tehát a felelőtlenség rendszere. Bolond-párját, Valeriót, aki a semmittevésben és az üres nyelvelésben mellette a legjobb minősítést érte el, államminiszterre fogja tenni.

Miközben szerepét nyíltan szerepként, tehát mint valami tőle különbözőt kezeli, a többi szerepjátszót is arra ösztönzi, hogy feltegye saját identitásának a kérdését, vagyis, hogy a rá kiosztott tárgy-szerepet ne vegye többé természetesnek. A játéknak játékként való ábrázolása és önábrázolása a lét és látszat egyértelmű megkülönböztetésére szólít fel, megszabadítja a valódi embereket valódi viszonyaikkal a csalás és öncsalás kényszerétől. A játék, a fikció autonómiájának vállalása a valódi embereket nyersen figyelmezteti arra, hogy ők is öntudatukra ébredhetnek. A nép, az alattvalók számára nem létezhet nagyobb kihívás és hatékonyabb eszköz arra, hogy közönyükből felrázzák őket, mint az a tény, hogy az új uralkodó olyannyira biztosnak látszik felőlük, hogy nem tartja szükségesnek még az országról hűségesen gondoskodó atya szokásos komédiájának eljátszását sem. Az engedelmes alattvalók többsége, beleértve a darabíró számára elérhető címetetteket, a művelt liberális ellenzéki polgárságot (tehát a potenciális közönséget) is, sokak tehát, akik a fejedelmek közül legalábbis a vélt legjobbakkal szemben még mindig tekintélytiszteletet és alázatosságot, a szükségben türelmet és a kegyesen megadott engedményekbe vetett reményt tanúsítanak, fel kell hogy ismerjék – ők azok, akikből a lehető legméltatlanabb módon bolondot csinálnak. A bolondruhás reformerkirály figurája – a régi monarchikus rendszer legnyílt szívűbb önábrázolása annak legújabb és utolsó kosztümjében – arra szolgált, hogy ennek a gyógyítóan kijózanító ráébredésnek lökést adjon.

Amibe Büchner itt drámaíróként belefogott, az elvezette őt stratégiailag is ahhoz a ponthoz, ahonnan Marx kiindult, amikor *A hegel jogfilozófia kritikájához* bevezetőjében egy, a valódi társadalmi harcokba bekapcsolódó, tudományos, a fennálló gyakorlati megdöntése érdekében kifejtett kritika tervezetét felvázolta. „Valamennyi társadalmi szférának egymásra gyakorolt kölcsönös fojtó nyomását kell ábrázolnia, az általános, tétlen lehangoltságot, az önmagát éppen annyira elismerő, mint félreismerő korlátoltságot” – írja a Vormärz időszakában addig kiérlelődött feladatmegjelölés keretében: ezt az állapotot „egy olyan kormányzati rendszer keretébe foglalva” kell ábrázolnia, „amely – minden hitványság konzerválásából élve – maga sem más, mint a kormányon lévő hitványság”.⁶⁵

Nemcsak a németországi forradalmat előkészítő fázis két korszakának helyzetéről alkotott felfogásukban találkoztak itt az addig legelőrehaladottabb és legszéleskörűbben megalapozott pozíciók. Modellje szerint a politikai-pszichológiai hatás-stratégiát is egybehangzónak találjuk, legalábbis azt a meghatározó hatás-potenciát, mely a Büchner által alkalmazott specifikus művészi eljárásból leolvasható, majd szintén egyezéseket fedezünk fel abban, amit Marx az említett összefüggésben a „kézitusában gyakorolt kritika” szükségességéről kifejtett. Ennek tárgya a történelem színvonala alatt áll és olyan ellenséggel van dolga, akit „nem megcáfolni, hanem megsemmisíteni kell”.⁶⁶ „Arról van szó, hogy a németeknek egy pillanatot se engedjünk önámításra és belenyugváásra. A valóságos nyomást még nyomasztóbbá kell tennünk azzal, hogy hozzáadjuk a nyomás tudatát, s a

⁶⁵ *Marx–Engels Művei*, I. kötet, p. 380.

⁶⁶ Uo. p. 380.

gyalázatot még gyalázatosabbá, azzal, hogy nyilvánosságra hozzuk. A német társadalom minden szféráját mint a német társadalom *partie honteux*-jét kell ábrázolni, e megkövesedett viszonyokat azzal kell táncba kényszerítenünk, hogy saját nótájukat húzzuk a talpuk alá!”^{6 7}

Büchner darabja is, mely a megkövesedett német viszonyoknak ideológiailag és esztétikailag fejtetőre állított önképekkel egyetemben „a saját nótájukat húzza a talpuk alá”, teljesen arra volt teremtve a maga különleges módján, hogy az említett viszonyokat „táncba kényszerítse” – feltéve, hogy rezonanciára találhatott volna. A kritika fenti stratégiájának megegyezése kétségtelenül tárgya felfogásának közösségéből vezethető le. Nem érdektelen ebben, hogy Büchner és Marx különböző feltételek között és különböző utakon jutottak el a forradalmi demokratizmus kommunizmusba való átmenetének álláspontjához, melyből felfogásuk eredt. Két ponton érintkezik Büchner ismeretlenül maradt, komédiája számára azonban meghatározó jellegű és Marx alig egy évtizeddel később nyert álláspontja a Németország társadalmi-állami status quójával folytatott harcban, melyben elszakadt a német idealista filozófia hagyományától és a felé a materializmus és kommunizmus felé fordult, mely elsősorban Franciaországban fejlődött ki: először is a kritika elvi jellegében, mely elhatolt a régi és „modern” osztályállam eltérő kortörténeti változatainak és elméleti modelljeinek közös szociális magvához (ezekben mindben feloldhatatlan maradt az a dualizmus, mely az egyéni érdekektől meghatározott társadalom valósága és az államnak mint a közösség érdekei megőrzőjének ideális, csak funkcióként tartható meghatározása között fennáll); másodsor pedig a politikai hatalom és történelmi személyiség viszonyának, valamint a dolgozó osztály anyagi viszonyainak és szükségleteinek mint a társadalmi folyamat tényezőinek alapvető átértékelésében.

Ebből a szemszögből nézve mindkettőjüknél többről volt szó, mint pusztán az abszolutizmus már a történelem színvonala alatt álló állammodelljének a kritikájáról, mely a német államokban különös, apró formátumban konzerválódott. Közös volt felfogásukban, hogy – ellentétben a republikánus és utópikus szocialista kritikusokkal – többet olvastak ki a német államviszonyokból egy sajátos nemzeti anakronizmusnál, mely már csak megvetendő ellenpéldának volt alkalmas ahhoz az új társadalmi és államformához képest, melynek Franciaországban már megvolt a maga valódi és változatos története, Németországban azonban még az érlelődő polgári demokratikus forradalom célja és eszménye volt.

Miközben – egyikük empirikus, másikuk elméleti síkról indulva – a Németországban még létező régi rendszernek mint a kizárólagos gyakorolt kritika valódi tárgyának boncolásába belebocsátkoztak, egyedülálló lehetőséget vettek észre, mely az ebben a két évtizedben élesen láthatóvá vált anakronizmusban rejtett. Kétségtelenül igaz ugyanis, hogy azok a haladó demokratikus, szocialista és kommunista társadalmi koncepciók, melyeket a német forradalmárok a Vormärz időszakában kifejlesztettek, elképzelhetetlenek lennének a nyugat-európai népek korabeli szemléltető oktatása, különösen pedig a júliusi forradalom nélkül, mely Louis Philipp polgárkirályságával és juste milieu-rendszerével a tőke sajátosságosan legitimista és egyben leplezetlen uralkodási formáját teremtette meg. De éppoly igaz – s ezt nem szabad figyelmen kívül hagynunk és igen világosan meg is mutatkozik Büchnernél 1834–36-ban, Marxnál pedig 1843–45-ben –, hogy ellenkező

^{6 7} Uo. p. 381.

irányban is, éppen a Németországban kompromittált és anakronisztikus jelenségként felismert régi rendszerekkel szerzett tapasztalatok felől kritikus megvilágításba került a polgári Franciaország alkotmányossága és a modern uralmi forma általában.⁶⁸ Ennek tényleges következetlensége, önmagával való ellentmondásai, végül a csak politikai, polgári, de nem egyben általános emberi (csak a szükségszerűen kialakuló új szociális forradalom által létrehozandó) emancipáció félmegoldásai feltárultak azok előtt, akik nem álltak meg a régi és az új rendszer merev szembeállításánál, bizonyos visszatérő hatalmi mechanizmusok és feltételek összehasonlításánál. Múlt és jelen, nyíltan kifejezésre jutó nemzeti korlátoltság és a korszak nemzetközileg kibontakozó új törvényszerűségeinek párhuzamosságában így heurisztikus kulcs rejtett, melynek teljes jelentősége csak a negyvenes években bizonyosodott be. Ezen alapszik Büchner komédiája történelmi, csak látszólag specifikusan német és anakronisztikus tárgyának a fontossága.

Büchner gúnyosan leleplező epilógusa a monarchisztikus rendre elsősorban a liberálisok egész 1848-ig élő illúziói ellen irányult, akik reményeket fűztek ennek a rendszernek a megreformálhatóságához és egy alkotmányos népképviseléttel való összeegyeztethetőségéhez. Minél világosabban tanúskodtak azonban a tények a polgári demokrácia még legmesszebbmenő politikai céljainak is osztályönzéssel telt korlátoltságáról, annál inkább vonatkozott a kisállam-abszolutizmus komédiája egyben a modern republikánus állammodellre is, utóbbira ráadásul annál élesebben, minél következetesebben politikai volt annak jellege vagy minél politikaibbnak értelmezték.⁶⁹

Kritikailag leleplezi már azt is, ami a *Danton halálában* a valósághoz való helytelen viszony tragikus formájában jelent meg, vagyis a polgári demokrácia eszményének történelmi próbáját a jakobinusok forradalmi uralmának formájában, akiknek Konventjét Marx „a politikai energia, a politikai hatalom és a politikai értelem maximumának” nevezte.⁷⁰ „Így Robespierre – olvasható Marxnak ugyanebben, már idézett válasszában Ruge cikkére a porosz királynak a viszonyáról 1844-ben a szükséges szociális reformhoz – a nagy szegénységben és a nagy gazdagságban csak a tiszta demokrácia akadályát látja. Ezért általános spártai egyszerűséget kíván bevezetni. A politika elve az akarat. Minél egyoldalúbb, vagyis minél kiteljesedettebb a politikai értelem, annál inkább hisz az akarat mindenhatóságában, annál inkább vak az akarat természeti és szellemi korlátaival szemben, annál képtelenebb tehát felfedni a szociális fogyatkozások forrását.”⁷¹

Ami poroszországi IV. Frigyes Vilmost mint országának legfelső és „egyetlen politikai személyét” még a francia forradalom legmagasabb fázisának hőseivel is összehasonlíthatóvá teszi, az ugyanaz a szükségszerűen fordított felfogás a szociális valóság és a

⁶⁸ Hogy a korabeli Európában észlelt egyenlőtlen uralmi viszonyok kritikai megvilágításának kölcsönössége hogyan vált Marx számára döntő metodológiai kiindulóponttá, az először a Bruno Bauerrel folytatott vitájában mutatkozott meg „A zsidókérdésről”, és nagyon világosan azután a „Kritikai széljegyzetek Egy porosz cikkéhez” c. művében, a Vorwärts 1844. augusztus 7-i számában, Marx első a Vorwärts-ben megjelent cikkében.

⁶⁹ Mert „Minél hatalmasabb egy állam, minél politikusabb ezért egy ország, annál kevésbé hajlandó ez az ország az állam elvében, tehát a társadalom mostani berendezkedésében, melynek tevékeny, öntudatos és hivatalos kifejezője az állam, keresni a szociális fogyatkozások okát és felfogni azok általános elvét.” Marx–Engels Művei, I. kötet, 401.

⁷⁰ Uo. p. 400.

⁷¹ Uo. p. 402.

politikai hatalom közti prioritásviszonyról, végső soron tehát az anyagi meghatározottság és a szabad akaratformálás közti prioritásviszonyról. Minden egymásnak mégoly ellentmondó állam- és társadalomelméletnek Rousseau-tól Hegelig, az egyik legradikálisabb híveitől a másik legreakciósabb követőig, az itt felfedett ponton mutatkozik meg a közös gyengéje. Itt volt az a közös nevező elrejtve, melynek következtében a komédiabeli Péter király és Robespierre tragikus alakja között is fatális összefüggések vannak. Hogy ezt az objektív megalapozottságú közös nevezőt felfedje – ha nem is mint Marx a fogalmi meghatározottság formájában –, kritikáját a gyökerekig hatolóan kiterjessze (és ezzel megelőzelje a modern társadalmi problémák magvát), ahhoz a kritikusnak már a legfiatalabb, az éppen akkor a küzdőterre lépő osztály álláspontját kellett elfoglálnia, azét az osztályét, mely számára a feudális és polgári rend közötti ellentét már csak relatív volt s mely nemcsak abban volt érdekelve, hogy egy meghatározott osztályt leváltsanak uralmából, hanem egyáltalában az osztálytársadalom megszüntetésében – olyan álláspontot tehát, melynek Büchner komédivilágán és annak szereposztásán *belül* nem lehetett képviselője. A politikai ideológiai (és ezekhez járul a Büchnernél specifikus esztétikai) felfogások és a fennálló viszonyok materialisztikusan értelmezett korrelációjából azonban kiviláglik az új szemléletmód.

Az akarat arcátlan vagy elképzelt mindenhatósága, mely számára önmagán kívül minden tárggyá válik – a fiatal Marx munkásságában a tisztán politikai (polgárián korlátolt) elv korlátozottsága bírálatának és minden eddigi társadalomfelfogás kezdődő általános revíziójának elsődleges kiindulópontja – a *Leonce és Lénában* tematikai és drámai fordulópontot alkot. A tematikai szerkezet és a darab komplex cselekménye körülötte összpontosul és általa kap fedezetet.

Ez egyformán érvényes arra az állami akcióra, amit Péter (a politikai akarat karikatúrája a monarcha mindenhatóságának formájában) indít el, és Leonce Valerio segítségével véghezvitt ellenakciójára, mely a Lénával való románcban éri el tetőpontját. S érvényes ez a Leonce által kibontakoztatott harmadik cselekmény-dimenzióra is, a játék kijátszására – erre a mindenk fölé rendelt eseményre a szép látszat elkülönített birodalmában, ahová, mivel valódi szökése kudarcra van ítélve, elmenekül, hogy ott klasszikus példára szabad egyénként legalább ezen a módon, az *esztétikai* akarat mindenhatóságának körzetében megvalósíthassa önmagát.⁷²

A szociális alapjaiban érintetlen abszolút politikai állam felett boltozódik az abszolút „esztétikai állam”. Alaptörvényének garantálnia kellene az egyén számára az akarat szabadságát mint a humánus önmegvalósítás alapját, amit az egyoldalúan politikai akarat éppoly kevésbé tudott biztosítani, mint az absztrakt morális akarat.⁷³

A „szép látszat állama”, amint az Schiller előtt mind a régi feudális, mind pedig a keletkező kapitalista rend csúnya valóságának ideális ellentétéként lebegett, nem kevésbé szigorú tervezet volt, mint a politikai állam egyidejű, végsőkéig vitt forradalma Franciaországban 1793-ban.⁷⁴ A Robespierre-rel elért maximumában a politikai értelemnek, mely

⁷² Vö. ehhez az „esztétikai állam” apoteózisát Schiller leveleiben „Az emberiség esztétikai neveléséről” (27. levél): *Friedrich Schiller: Über Kunst und Wirklichkeit. Schriften und Briefe zur Ästhetik.* Hrsg. und eingl. von Claus Träger. Leipzig, 1975. p. 371.

⁷³ „Itt tehát, az esztétikai látszat birodalmában, beteljesedik az egyenlőség ideálja, amit a rajongó olyan szívesen látna lényegében megvalósulva.” Uo. p. 373.

⁷⁴ Uo.

a hatalom birtokában és alkalmazása közben sem tudta az új társadalom önmaga ellentmondásait megteremtő valóságát a saját idealisztikus elvének alávetni, és német korrelátumában, az *esztétikai* értelem maximumában (aminek Schiller klasszicista művészetelmélete joggal tekinthető) egyaránt az a fordított alapfelfogás volt a közös, mely az akaratban látta a dolgok végső okát.

Mindkettőnek szüksége volt az öncsalásra valódi osztálymeghatározottságát illetően, mindkét szférában, az ideális polgári államban éppúgy, mint a művészet ennek megfelelő ideális birodalmában, ezért szükségszerűen a formának kellett az élő tartalom fölé nőnie. A társadalom valódi alapja mindkettőjük számára idegen, legalábbis másodlagos maradt. Mindkét irányzatnak sajátja volt, hogy elérendő célját, minél nyilvánvalóbban tagadta meg a valóság teljesítését, az érzékfelettibe transzcendentálja és – legyen ez bár az ész a Legmagasabb Lény Robespierre által bevezetett vallásában, vagy a tökéletes ember eszményképe a művészileg szép kultuszában – isteníti.⁷⁵ Csakhogy a felsőbbrendű esztétikai államnak, melynek már komolytalan, semmi más méltóságot mint a bolondos egzisztenciát nem igénylő követelőjeként Büchner Leoncét komédia-birodalmában megjelenteti, idealista következetességben még a politikai államon is túl kellett tennie. Ha Leonce a rászálló hatalmat átveszi és az így komolyan ráhárított illetékességet bolondos gögijében rögtön fel is mondja, akkor – kizárólag a szabad „esztétikai művelődési vágy” törvényének engedelmeskedve – uralkodóvá emelkedik fel a Schiller által felidézett „harmadik, boldog birodalmában a játéknak és a látszatnak”, amely „az emberről (pontosabban, mint az a komédia modelljén felismerhetővé válik: a privilegizált individuumból, aki akaratának fiktív mindenhatósága a kizsákmányolt munkán, tehát mások reális szolgaságán alapul)” az összes viszonyok láncát leoldja és mindentől, ami kényszer, mind fizikailag, mind pedig morálisan megszabadítja”.⁷⁶

A jövő birodalmának csaloéka képe, melyet Leonce Léna lábai elé helyez, a paradicsom, melynek mesterséges klímáját az ország körül felállított gyújtótükröknek kell „Ischia és Capri hőmérsékletére felhevíteni” – ez az egyetlen olyan éghajlat egyébként, melyben Léna virágszerűen törekeny lényé életképes lehet, „rózsák és ibolyák, narancsok és babérfák közt töltve az egész esztendőt” – azonos a szép látszat tökéletes államával.⁷⁷ A vágyakban megfeneklő utópia a tökéletes államról, mely az emberiség aranykorát (az antik világot, ahogy a XVIII. század vélte) akarta a jelenbe visszahozni és a forradalom utáni prózával első alkalommal szembesített művészet, mely ezt az eszményképet ismét egy magasabb, önmagába zárt, valódi emberek valódi élete számára elérhetetlen szférába emelte, kiegészítik és elárulják egymást. A félresikerült gyakorlati emancipációs kísérletek kompenzációi gyanánt a szabad akarat fiktív birodalomalapításai de facto legalábbis a pillanatnyi megbékélést feltételezik a valódi, nem szabad viszonyokkal. Az idealista művész azonban, vagyis a német művészi korszak költője a költészet szárnyán a nyomorból magasabb régiókba emigrált, ott korlátlanul uralkodó koronázatlan, a nemzetet szellemileg megalapító, az ideális embert egyáltalában képviselő ellenfejedelem.⁷⁸

⁷⁵ Innen már csak egy lépésre volna szükség a humánus emancipációs igény tényleges önkiszolgáltatásáig, melynek az a nézete, hogy a fennálló viszonyok reális szolgaságában „fel kellene ismerni a jótékony sorsot, mely az embert a valóságban gyakran azért látszik korlátozni, hogy egy idealisztikus világba kergesse.” Uo.

⁷⁶ Vö. 74-es jegyzetet.

⁷⁷ Georg Büchner: Leonce és Léna. I. m. p. 132.

⁷⁸ Vö. Ursula Wertheim: Von Tasso zu Hafis. Berlin, 1965.

Az esztétikai állam árnyalatgazdag és modellhű, ironikus megrendezése Büchner komédiájában semmiképpen sem értendő csak klasszikus weimari formájára ennek az elképzelésnek. Az osztályokra tagolt társadalom elidegenedett államának mesejátékszerű karikatúrájához hasonlóan, mely nem kizárólag a német abszolutisztikus restaurációs rezsim típusát vagy más különleges történelmi formát tükröz vissza, általános idealisztikus művészeti elvek, különböző változatokat képviselő dramaturgiai és stilisztikai elrendezés-formák azok, amiket Büchner jellegzetes struktúráik megrajzolásának segítségével ki-gúnyol.

A klasszikus polgári tragédia és különösen a shakespeareizáló romantikus vígjáték egymást akaratlanul is megerősítő formái a darabban egyaránt a paródia központi iro-dalmi tárgyává válnak. Hiszen a restaurációtól uralt korabeli színházban mérvadó művészi játékhelyzet és nagyon is igénybe vett és trivializált dramaturgiai alaptípusok szolgáltak. Az így létrehozott, a valóságtól elfordult, egzaltált színházkultusz és ennek az a funkciója, hogy a közélet pótlékaként „az elégedetlen hangulat levezetésére” szelepeket nyisson,⁷⁹ képezték Büchner kritikája számára a támadási felületet. Ez a privilegizált individuum idealisztikus autonómia-igényével, a reális demokratikus emancipációs igénynek az eszté-tikai látszat birodalmába való kiszorításával szemben a nép valódi szociális emancipá-ciójának a szükségességét tartotta mint alapvető anyagi feltételt a személyiség felszabadi-tásának.

Ezért nem is csak bizonyos nagy hírességű irodalmi figurák azok, melyeket a darab parodisztikusan felidéz. Csak amennyiben olyan dramaturgiai alaptípusokat reprezen-tálnak, melyek a korabeli konvencionális színház arculatát kialakították, tetszik át Faust és Hamlet, a szakadatlan cselekvésben feloldódó és a reflexiókba bonyolódott protago-nista, tündetőleg felidézett reminiscenciaként a vígjátéki cselekményen. Leonce maga utánozza a halhatatlan színházi nagyságokat, amikor szerepét játssza. A szerepjátszás, amiként cselekvése lelepleződik, ismétlés. Csak utánoz egy esztétikai épülésre szánt, a valóságtól eltávolított, pusztá színpadiasággá üresedett cselekvést.

Mivel a valóságban nincs komolyan vehető szerep, amivel azonosulhatna – „Mindez a sok hős, zseni, tökfej, szent, bűnös, családapa velejében nem más, mint rafinált naplopó”⁸⁰ – Leonce többé nem válhat önmaga számára „fontossá”.⁸¹ Ő a közszemlére állított és önmagát parodizáló színpadi hős egyáltalában, akinek az a feladata, hogy az elszigetelt egyén önmegvalósításának és szabad cselekvésének hiányzó reális lehetőségét a restaurált ancien régime társadalmában bemutassa. A hit ennek a rendszernek a megrefor-málhatóságában azonban végérvényesen összeomlott. Ezért nem lát Leonce abban a közeli kilátásban, hogy maga lép a trónra, semmiféle reális lehetőséget. A színpadon való megjelenése jelzi, hogy a XVIII. századi polgári emancipációs mozgalom illúziótartalékai

⁷⁹ Wilhelm John: Die Kunst, in der Theaterwelt zu leben. Berliner Theater-Almanach auf das Jahr 1828, hrsg. von Moritz Gottlieb Saphir, Berlin o. J. p. 196; vö.: Horst Denker: Restauration und Revolution. Politische Tendenzen im deutschen Drama zwischen Wiener Kongress und Märzrevolution. München, 1973. p. 23. és p. 50.

⁸⁰ Georg Büchner: Leonce és Léna. I. m. p. 104.

⁸¹ Uo.

kimerültek. A személyiség válságában, amit komikus pátosszal játszik el, a polgári eszmények sorsa tükröződik.

„Az ideálokkal való mesterkedés” passziója Leonce és vele együtt Valerio számára már önmagában véve is komikum forrása.⁸² A komikus aránytalanságnak, mely Leonce színpadi figuráját elődeihez fűzi, a legvégső fokát jelenti ezért, ha Léna nevelőnője, hogy az akarata ellenére eljegyzettet vigasztalja, így beszél Leonceről: „De hát azt mesélik, valóságos Don Carlos.”⁸³ Semmilyen szerep és semmiféle szerepfelfogás nem áll Leoncetől távolabb, mint az önmagával azonos Carlosé. Mindaz, ami utóbbit ideális tragikus hőssé tette, már visszavonhatatlanul Leonce mögött van. Minden hitet, minden reményt, mindenfajta lángoló tettekézséget régen eltemetett már, minden heroikus és romantikus illúziót elröppenni látott. Ezért jegyzi meg róla Léna megütődve: „Szőke fűrtök és mégis milyen öreg.”⁸⁴ A színpadra méltó magas nemesi rend azon drámahőseinek utolsó sarjaként, melyek egykoron az egy eljövendő jó fejedelembé és humánus uralkodási viszonyokba vetett polgári reményért kiálltak, teljesen a magas rangú individuum kimerült önmegvilágítására utaltan már semmi újat sem tud a világ és a maga számára felfedezni. „Napjában huszonnégyyszer kifordítom magam, mint egy kesztyűt. Ó, mennyire ismerem magamat, tudom, mit teszek egy negyedóra, mit egy hét múlva, mit gondolok és álmodom egy esztendő múlva. Istenem, mit vétettem, hogy mint egy iskolással, újra meg újra felmondatom velem a leckét?”⁸⁵ Még igazi szenvedésekből fakadt panaszát is kiszolgáltatja egy ironizálásnak, mely lehetővé teszi a számára, hogy pillanatnyilag az énfelölés és az én-megmentés közti lebegésben tartsa magát. Ebből ered a játék kényszere (a valódi cselekvés kiesésének kompenzálása), melytől egy pillanatra sem tud megszabadulni. A segítőársat, akire ehhez szüksége van, Valerióban találja meg: „Gyere, Valerio, tennünk kell valamit, tennünk kell valamit. Játsszunk mély gondolatokkal: vizsgáljuk meg, miért áll meg három lábom egy szék és mért nem áll meg kettőn. Gyere, boncoljunk fel hangyákat, számoljunk por-szálakat! Ebből egyszer még holmi fejedelmi passzióm lehet. Majd találom én is egy gyereknek való csörgőt . . .”⁸⁶ A végső bölcsesség, amit még hirdethet, az a bohóckodás, mely mint céltáblát még saját személyét sem kiméli. Szerepe mellé lépve gúnyosan a színpadra szólítja önmagát: „Gyere, Leonce, monologizálj, hadd hallgassalak”, és tapsol a saját tirádáinak (melyek valójában csak visszhangok) az önbiztatás megjátszott gesztusával: „Brávó, Leonce, brávó! (Tapsol). Jólesik, ha így szólítgatom magamat. Hej, Leonce, Leonce!”⁸⁷

Annál könnyebben játszhat így magával, mivel nemcsak önmagát mint individuumot képviseli a színpadon. Egyben a tragédia-hősök klasszikus schilleri fogalmát is megvalósítja, mely szerint e hősök „nem valódi lények, akik pusztán a pillanat hatalmának engedelmeskednek”, „hanem műfajuk ideális személyei és reprezentánsai, akik az emberiség mélységét fejezik ki”.⁸⁸ Mert Leonceben nemcsak trónörökösként a darab

⁸² Uo. p. 105. Vö.: „De az eszmények, Valerio! Egy fehérszemély eszménye él bennem, azt kell megkeressem” (p. 118).

⁸³ Uo. p. 115.

⁸⁴ Uo. p. 122.

⁸⁵ Uo. p. 110.

⁸⁶ Uo. p. 120.

⁸⁷ Uo. p. 110. Így parodizálja Leonce a színházhívó közönséget is.

⁸⁸ Friedrich Schiller: Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie (1803).

valóságának vonatkozási szintjén, hanem a színpadon megjelenő drámai hősként is harcban áll egymással individuum, azaz valódi lény és szerep, azaz a reprezentatív elrendelés formája, mely harcban az egyik győzelme egyet jelent a másik elvesztésével.

A Leonce számára elképzelhető minden szerepet éppúgy eljátszottak már a színpadon, mint ahogy mindazok a foglalkozások is, melyek számára az életben szóba jöhetnének, csak henyé, a világon semmit meg nem változtató cselekvés átlátszó álcázásainak és az unalom elűzése alkalmatlan kísérleteinek tűnnek neki.⁸⁹ Azok a foglalkozási ideálok, melyeket a társadalom alkalmazkodni nem akaró, magasabbra törő egyénei számára példaként tartogat – a tudós eszménye, aki a tiszta tudománynak szenteli magát, a „hős” eszménye, ahogy azt a kor „Nagy Sándor és Napóleon-romantikája” magának megfeszítette, vagy a művész-„zseni” eszménye – nem jelentenek Leonce számára alternatívát a király neki szánt, megvetett szerepével szemben.⁹⁰ Így jobbnak találja, ha már a beteljesülés elérhetetlen, hogy legalább kikapcsolódást és szórakozást keressen a hagyományos színházi példák utánzásában.

Ennek az utánzásnak a célzatossága azonban annak hangsúlyozott bemutatás-jellegében van, ami a történést és ábrázolási formáját mint illuzórikust megkérdőjelezi: a romantikus önreflexió játékos pózát is beleértve. Ez még az én szellemes-dezilluzionált lerombolásából is finom, megtört poézist tud kicsikarni, mely teret nyújt új, pillanatnyi személyiség-megvalósításra.

Leonce önábrázolásának rangjával összefüggő és szubjektív kötöttségein túlmenő kiegészítése Valerio alakjának egyik funkciója. Kezdetben hiába próbál Leoncenak a lelkére beszélni, hogy vállalja a születéséből kifolyólag neki szánt monarcha-szerepet, így tudja majd elűzni vidáman az időt. Mivel azok a pótlék-ajánlatok, melyeket, beleértve az alkoholos mámort is – részben vigjátékszerű Mephisto-imitációval –, javasol, Leoncet nem vonzzák, ura bohócjátékának rátermett szolgájaként magára vállalja a vigjátéki intrika szövését, mely a herceget és a hercegnőt mégis összehozza az akaratlan trónmegtartásra. A feshő cselekmény bonyolítójaként egyben le is leplezi azt, ami az automaták társadalmának demonstratív színpadi bemutatásában tetőzik, melybe végül is Leonce és ő maga is integrálódik.

A kétségtelen rokonvonások és közvetlen utalások (különösen az *Ahogy tetszikre*) ellenére könnyen félreérthetnének Büchner kérdésfeltevését és komédiájának mondanivalóját, ha Valériót a shakespeare-i hagyományból származó bölcs bolondok, illetve egészséges észjárású bohócok típusához akarnánk sorolni, akik a színt uraló nagyok szemléletével szemben a kisemberek szemléletét és érdekeit juttatják érvényre. Bár ugyanazt a tiszteletlen, dialektikus szójátékaikon iskolázott nyelvet beszéli, és ő is vigyáz arra, hogy a heroikus vagy szentimentális protagonista eszményei és rögeszméi miatt az elementáris testi szükségletek se merüljenek feledésbe. Az embernek mint értelmes lénynek idealisz-

⁸⁹ Büchner Leoncet az átkos kései-utód-sorsba helyezi, mely ugyanabból a társadalmi végkor-szak-tudatból kifolyólag arra ösztökélte a „Die Nachtwachen des Bonaventura” (Büchner komédiájának egyik legfontosabb romantikus szövegmintája) szerzőjét, hogy Hamletet a következő szavakkal anticipálja: „nos, szeressünk és nemzzünk gyermekeket és vegyünk részt a csínytevésekben – csupán bosszúból, hogy utánunk még lépjenek fel szereplők, akik ezeket az unalmas dolgokat ismét kiterjesztik, kivéve az utolsó színészt, aki a papírt dühösen szétszakítja és kiesik a szerepéből, hogy többé ne kelljen játszania egy láthatatlanul ott ülő földszinti nézősereg előtt”.

⁹⁰ Georg Büchner: Leonce és Léna. p. 114.

tikus felfogásával szemben vulgármaterialista módra kijátssza annak természeti oldalát, amit a magasröptű stílus drámája elsikkaszt. Eközben Valerio persze csak a maga számára szerzendő legközelebbi sült-darabra és a legközelebbi korty borra gondol.

Mint ellenvéleményt hangoztató figura nem hihető, lázongása már rég csak üres gesztikulálásba, pusztá verbalizmusba ment át. Ahogy a herceg egyéni lázadása édesapja ellen de facto mindent a régiben hagy, úgy Valerio oppozíciója is csak látszólagos. A változtatásra irányuló társadalomkritika szórakozást nyújtó társasjátékká vált. Urával szembeni szellemi, a polgári dráma egyik alapkonstellációjának megfelelő párbaj-helyzetét értelmetlen szópárbajokban meríti ki. Bolondos akadémizmuskodása nem változtat semmit sem azon a rendszeren, melynek ő is támasza és fenntartója. Azok a polgári élű kijelentések, melyeket a feudális társadalom normái és a német kisállam-abszolutizmus ellen kivág, felforgató hatás nélküliek.

Valójában Valerio bolondalakjában a filiszter bújik meg. Az övé (mint Marx írta 1843-ban, amikor a status quo „politikai állatvilágát” „elembertelenített világként” kommentálta) „a régi világ”. — „Persze csak annyiban a világ ura ő, hogy társadalmával kitölti azt, mint férgek a hullát.”⁹¹ Pragmatizmusa, az evés, az ivás és alvás nem céloz mást, csak ami az állatnak is elég. Hogy mindent megvontak tőle, amire zoon politiconként szüksége lenne, abba élvezettel beletörődött.⁹²

Szerepbeli alkalmazkodása privilegizált szolga-állásához már túlságosan korrumpálta Valériót ahhoz, hogy a nép bizalmasa lehessen. A néptől elidegenedett, inkább a hatalmasok bizalmasának bizonyul, akiknek részt vesz a játékában — ő is haszonélvezője a fennálló rendnek, melynek fonákságát pedig bárki másnál világosabban látja.

Ezért nem is robbantja szét viselkedésével, mint azt még Shakespeare a népszínházhoz közelálló bolondjai tették, a darab értékrendjét és dramaturgiai zártságát, hogy párbeszédet teremtsen a valósággal, ami a hivatalos játékszabályokat és nyelvi előírásokat plebejus módon gáncsolná.⁹³ Ez a képesség Büchnernél, ahogy a parasztjelenet mutatja, a bolond kivételes figurájáról a szociális ellenpártnak az esztétikai szabályozás segítségével a színpadi cselekményből kizárt közösségre száll át. Valerio, akinek éppúgy nincs kapcsolata ehhez az éhező és hallgatagon dolgozó többséghez, mint a többi udvari „játékos társnak”, ily módon szintén hordozójává válik annak az esztétikai hermetizmusnak, mely a korlátolt polgári-ellenzéki vígjáték szatirikus utánzatának udvari színházi szabását elárulja.

7.

Míg Valerio látszólag a „legfőbb hatalom” ellenére, valójában azonban annak legmegbízhatóbb végrehajtó segédeként a *külső* vígjátéki cselekményt mozgatja, addig Leoncenak a *belső* cselekmény főszerepe van fenntartva, mely parodisztikusan a tragédia Leonce magas rangjának megfelelő stílusát csendíti meg. A *belső* cselekménybe tevődik át, túlzott hűséggel engedelmeskedve a klasszikus dramaturgia törvényének, a fő történet. A *külső* tér szűkösségének ellentétéként — az elrajzolt perspektivikus rövidítéssel, melynek

⁹¹ Marx–Engels Művei. I. kötet. p. 340.

⁹² „Valerio: Nem tudom, mi bajod, én ragyogóan érzem magam”. Leonce és Léna. I. m. p. 120.

⁹³ Vö.: Robert Weimann: Shakespeare und das englische Volkstheater. Berlin, 1960.

következtében az egész Popo királyságot a palotából nyíló teljes körkilátásával az ország határait, a hely egységének persziflázsaként a zárt drámai formában, el lehetett a színpadon helyezni – a figurák tudatában felállított színpad képzeletbeli színtere, úgy tűnik fel, határtalan játéktér nyit meg. Csak (és kizárólag!) ebben a játéktérben megy végbe az egyén idealista látszat-megszabadítása a valóság béklyóitól.⁹⁴

A dolgok, a természet, a táj és a személyek itt – az autonóm én-tudat szabad akaratának kiszolgáltatva – egy futólagos, állandóan felboruló és átépítendő csalóka és pillanatnyi valóság kicserélhető kellékeivé válnak. Leonce ezért privát személyként ugyanúgy viselkedik, mint az apja politikai személyként. Esztétikai-szenzualista szolipszizmusa megfelel Péter király politikai-racionalista szolipszizmusának. A világ dematerializálásának a fonákja, mellyel mind a ketten megpróbálkoznak, egyikük a filozófia segítségével, másikuk az életnek nyelvi tájékká való esztétizáló átváltoztatásával, mindkét esetben a valóságban rendelkezésükre álló környezet eldologiasítása.

Leoncenek is szüksége van kellékekre és emberi bábukra, hogy mesterséges világában az illúzióknak „minden egész természetes legyen”.⁹⁵ Míg a monarcha mindenhatóságát elutasítja, aki „szabályos emberekből szabályos katonákat faraghat”, vagy „fekete frakkokat és fehér nyakkravalókat állami hivatalnokokká nevezhet ki”, ő maga is, szintén a maga képére alakított világ szuverén uraként, még mielőtt leereszkedne ahhoz, hogy az egész „bábu- és játékszer”-állapot mint új tulajdonosa átvegye, a maga módján él azzal a lehetőséggel, hogy a dolgokat és az embereket kicserélhető tárgyként használja fel.⁹⁶

A Leonce és Rosetta, annak egyik áldozata közötti jelenet az érzékeny-szadista élvezetszerzés pszichikai mechanizmusának bemutatása közben teszi felismerhetővé a szociális folyamatot. Rosetta, aki egyenlőtlen helyzetük és szerelme miatt kétszeres függőségben van, játékszerűen szolgál a hercegnek, amit óhaj és szeszély szerint lehet használni vagy végül szétörni, ha ismét rá engedi törni a hercegre az unalmat, melynek elűzése az ő feladata lenne.

Még inkább leleplezi ez a jelenet annak a felsőbbrendű világnak az alkotási titkát, mely a költői egyeduralom énjét tételezni képes. Ez a hős illúzióteremtő rendező művésze, aki itt saját lelki drámájának irányítójaként jelenik meg. Büchner drámájában maga az ilyen (nemcsak színházban szokásos) rendezés eseménye válik tudatosan utánozó ábrázolás tárgyává. Megfigyelhetjük Leoncet, hogyan alakítja ki magának néhány hangtalanul dolgozó szolga asszisztálása mellett azt a hermetikus játéktérrel, mely a rutinos gondossággal megrendezett erotikus mámor mesterséges paradicsomául kell hogy szolgáljon számára: „*Gazdagon díszített terem. Gyertyák égnek. Leonce és néhány szolga. Leonce: Becsuktatok valamennyi ablaktáblát? Gyertyákat gyűjtsatok! Félre a napvilággal! Éjszakát akarok, mélységes, fűszeres éjszakát! A lámpákat az oleanderek közé, kristály-harangok alá, hogy úgy álmodozzanak elő a levelek pillái alól, mint leányok szeme! Közelebb a rózsákat, hadd permetezzen kelyhükre harmatként a bor. Zenét! Hol vannak a hegedűk? Hol van Rosetta? Ki innen! Kifelé mindenki! A szolgálk elmennek. Leonce elnyújtózik egy kereveten. Rosetta, finoman öltözve, belép. Távolban muzsika.*”⁹⁷

⁹⁴ Vö.: Schiller „Die Worte des Wahns” c. művének zárósorait.

⁹⁵ Georg Büchner: Leonce és Léna. I. m. p. 114.

⁹⁶ Uo. p. 114.

⁹⁷ Uo. p. 107–108.

Rosetta itt, a művészien felépített „ambróziás éjszaka”-színt tökéletessé téve (ez egy előlegezett, a privilegiáltak számára fenntartott, a múlt pillanathoz kötött formája a mennyei⁹⁸ boldogság időtlen birodalmának a földön), olyan szerepet kap, amit az ebben az időpontban programon levő darab előírányoz. Nem először játssza ezt a szerepet és nem is ő az első, aki eljátssza, bizonyára az utolsó sem. A szerep ugyanis nem kötődik egy bizonyos személyhez és másra is kiosztható a rendezés megváltoztatása nélkül. Éppen ez jelenti Rosetta valódi sorsát, amit a játékban neki kiosztott szerep tartalmaz. A szerep által meghatározott végső cselekmény-tartalom a következő: Rosettának mennie kell. A Leonce-darab dramaturgiájában ez a jelenet csak egy epizód helyét foglalja el, Rosetta vonatkozásában azonban különálló dráma.⁹⁸ Rosettának csak az a feladata, hogy a már kész sémát kitöltse. Ha Leonce egy személyben szerzője, hőse, dramaturgja, rendezője, s ráadásul ügyelője is a jelenetnek, és nem utolsósorban a ház és a nézők intendánsa, akkor Rosettának csak játékfiguraként kell szerepelnie, marionettként az öncsalásba bódult játékvezető kezén – mint a figurák Péter király állam-színpadán, azzal a különbséggel csupán, hogy az irányítási folyamat itt bensőségessé van téve és a rendezés is rafináltabb.

A párhuzamosságot a parasztok kényszerű szerepe a Péter által képviselt állami akció cselekményösszefüggésében és Rosetta szerepe között a herceg privát ellencselekményében nem lehet letagadni, mégha az eldologiasítás az utóbbi esetben sokkal finomabb eszközökkel történik is. Figyelemre méltó, hogy a parasztjelenet sem csak a hamis valóságot ábrázolja önmagában véve, hanem sokkal inkább – azáltal, hogy a szerző szintén jó előre bepillantást enged a színházi függöny mögé is –, különösképpen azt a rendezési technikát, mellyel a szemfényvesztés dolgozik. A jelenet ezért nem az „önként” fellépő alattvalók készre preparált hódoló szemléjét mutatja, hanem annak begyakorlását a programszerű fellépés előtt. A Rosetta-jelenet is mindjárt kezdetben a történet egy olyan funkcionális mozzanatára irányítja a figyelmet, mely mellett a zárt formájú dráma elsiklana. A darab komédia-jellege ugyanis nem utolsósorban a színházi konvencióhoz való hangsúlyozottan feszült viszonyából táplálkozik, ami a túlszorduló utánzás és a perspektívaeltolás váltogatásában, valamint a bemutatott és elfedett történet viszonyában jut kifejezésre. Büchner így a drámai formát funkcionalitásában darabjának tárgyával alkotja meg, hogy a benne magát eláruló és igazoló társadalmi gyakorlatot felfedje.

Ahogy Rosettát jelszavával színpadra szólítva az előre meghatározott helyen látjuk megjelenni, úgy a játékból való kiválását is parancsolója mindenható akarátának aktusaként éljük meg. Mint figura teljesen az ő teremtménye, így elég, ha Leonce beleunván és a képzelgést megszakítván szemét látása elől szorosan becsukja, hogy arról a színpadról, melyet maga épített fel, ismét a semmibe tüntesse el. Mivel nem több számára, mint saját múlt érzésének megtestesítése – ennek az azonosításnak megfelelően szólítja őt holt szerelmének – eláshatja a lányt, utolsó pillanatig „halotti színeinek” játékában gyönyörködve, örökre önmagában.⁹⁹ Természetesen felismerhető Büchner művészetének mélysége és konkrét humánus óhajának hevessege azon, hogy érzékelteti az ellenállás egy autentikus formáját is annak a társadalmi gyakorlatnak éleslátóan diagnosztált struktúrája ellen, melyben (legyen az bármely szféra) emberek mások, hatalmuk miatt előnyben

⁹⁸ Az egészhez való dramaturgiai funkcióját és struktúráját illető viszonyában a Rosetta-jelenet bizonyára nem akaratlan analógiát jelent Goethe „Faust”-jának Gretchen-tragédiájához.

⁹⁹ Georg Büchner: Leonce és Léna. I. m. p. 109.

részesítették eszközévé manipulálódnak, továbbá az eldologiasító jogtalanság ellen. Ez úgy történik, hogy mindemellett kifejezésre juttatja személy és figura megmaradó különbségét, s hogy a valódi ember nem merül ki megszabott szerepfunkciójában. Költői eszköze lehet ennek az elnyomott alakoknak rendelkezésére álló, a nép ajkán élő dal, mely a manipulált játék körét természetszerűleg áttöri, mint például a Rosetta által énekelt „Ó, fáradt lábam, táncolnod kell itt” kezdetű ének a következő zárószakasszal:

„Ó, két bús szemem, csillognod kell itt
a gyertyafényben
s inkább kínodat pihennéd már ki,
a sötétben.”¹⁰⁰

A szerep kényszere ellen lázad fel itt az élő és fájdalmat érző ember önmegnyilvánulása. S ha Leonce játékának figuráját annak látszólag mindenható mestereként a színpadról le is szólítja, a valódi Rosetta mégis megmarad – általa visszavehetetlenül – mint túlélő a néző tudatában –, utoljára a többi versszak utórezgésében, melyekkel énekelve és elhagyatottságát panaszolva a színpadot elhagyja.

A játék látszólagossága nem feledteti az igazi, emberélettől megváltandó letétet, amit sarcként megkövetel. A darab ezért több csupán bábokkal folytatott játéknál, egyben annak komédiája is a benne rejlő tragikus alappal együtt. Leonce alakjában is megtalálható ez az ambivalencia, amennyiben maga is áldozata az általa is képviselt viszonyoknak. Ez egyébként lehetővé tette Büchner számára, hogy saját tapasztalatait és hangulatait is beledolgozza a darabba.¹⁰¹

Leonce, hogy az udvarban betöltendő szerepe alól kivonja magát és életének ürességét, amennyire lehetséges, továbbra is áthidalja, mesterkéltnél lelkesedéssel veti magát az illuzórikus emancipáció egy másik mintájának utánzására. A „Dél” sokszor megénekelt, emlékekkel terhes „lehelete” ragadja el, amikor egy Lazzaroni divat-eszményképe után Valerióval Itáliába indul, a vágy klasszikus honába, az elsüllyedt és idillé átszellemült antik kultúrvilág ege alá.¹⁰² Ekkor találkozunk Léna alakjában a már lehetetlennek vélt igazi szerelem csodájával.

Ez egy pillanatig, amíg még nem derült ki, hogy ez az őt legmélyebben érintő élmény is csalóka képként fog szétfoszlani, megváltoztatja. Úgy, hogy a szinte már nem is ismert ember felülkerekedik benne a komédiáson, hogy egyszerű komolysággal valami olyat tud mondani, ami Büchner legigazibb meggyőződését adja vissza. Az előbb még blazírt Don Juan („Uramisten, hány nő kell ahhoz, hogy a szerelem egész skáláját végigénekeljük? Hisz mindegyik legfeljebb egy-egy hangot tölt ki.”¹⁰³) most házassági szándékát jelenti be a hitetlenül csodálkozó Valeriónak és biztosítja őt „hogy az emberek közt a legkisebb is olyan nagy, hogy egy élet is kevés szeretni őt”.¹⁰⁴

¹⁰⁰ Uo. p. 108–109.

¹⁰¹ Vö.: pl. menyasszonyához írt levelét Giessenből 1834 márciusából: „Hogy tetszik neked Bedlamom? Ha valami komolyat akarok tenni, olyannak látom magam, mint Larifarit a komédiában: ha ki akarja a kardját rántani, csak egy nyúlfarkat húz elő . . .” *Georg Büchner: Werke und Briefe*. p. 381.

¹⁰² *Georg Büchner*: Leonce és Léna. I. m. p. 114.

¹⁰³ Uo. p. 110.

¹⁰⁴ Uo. p. 125.

Ezzel kerekén kimondja Büchner, hogy mi jelenti a mindent átfogó elembertelenítő körülmények megszüntetését: minden ember önértékének kivétel nélküli elismerése, idegen célok pusztá tárgyává és eszközévé való lealacsonyításának véget érése. A fatális ironia azonban éppen abban van, hogy még ez a pillanat is, mely hozzáférhetővé teszi Leonce számára – itt pózok és maszk nélkül – az egyszerű igazságot, a lehetséges és oly reménytelenül hiányolt élettartalmat, a legmélyebb és legteljesebb csalódásból fakad. A darabnak pontosan ebben a részében, Leoncenek a 3. felvonás elején elmondott szép szavait követően engedi Büchner a parasztjelenet realitását a színpadra berobbanni.

Valóban, Leonce a hercegnek és nemsokára királynak, hogy így emberré váljon, annyira magán kívül kellett lennie, azaz szociális szerepét pillanatnyilag annyira el kellett felejtenie, mint Puntila úrnak, ha berúgott. Természetesen az az ittasság, melynek állapotába Leonce kerül és amely a világot számára a feje tetejéről ismét a talpára állítja, más, ugyanis misztikus, érzékiséget és idealitást összemosó jellegű. Csak ez egy alkalommal sikerül minden szerepkényszertől megszabadulnia – az önmagává való átváltozás csodáját megélnie. Ez a világot átfogó önérzet mindent kitöltő nagy pillanata, melynek megelégséért Faust üzve bolyongott és minden áldozatra kész volt. Leoncenek ez a Lénával való találkozásban válik osztályrészévé, melyhez mindketten alvajáróként jutnak el. A legnagyobb üdvösség élvezetét – egyszer teljesen önmaga lehetni és aztán meghalni – már csak a halál vágya követheti. Ez is (Büchner által parodizált) klisévé vált azonban már, amikor Leonce ez egy alkalommal látszólag nem játssza, hanem valóban átéli. „Sok volt! Túlságosan sok! Egész létem foglalata e pillanat! Most halj meg! Több ennél már lehetetlen! . . . *(Be akar ugrani a folyóba.)*”¹⁰⁵ Valójában úgy áll a dolog, hogy Leonce anélkül, hogy tudatában lenne ennek, éppen ekkor oly messzemenően tökéletesíti a játékot, hogy az számára egyenesen a valóságba csap át. De Valerió, aki visszatartja, idejében kiszakítja urát az illúzióból és magához téríti. Távoltartó szereptudatát ismét visszanyerte már, amikor lefekszik a földre és rezignáltan azt mondja Valeriónak: „Fickó, a legszebb öngyilkosságtól fosztottál meg engem! Soha többé az életben nem találok még egy ily remek alkalmat . . . Most véget ért a jó hangulatom.”¹⁰⁶

A herceg emberré válása a szerelem segítségével költészet volt, egy szép álom terméke, mely gyorsan elszáll. A valóság más. Az egyik és a másik átvilágítják egymást és ettől mindkettő, álom is, valóság is, érthetőbbé válik. Éppoly metsző élességgel, mint finom ironiával leplezi le azonban Büchner a fordított politikai-filozófiai tudattal egyidejűleg a szép látszat esztétikai rendezési technikáját is, mely a szociális rendszer valóságát még egy fokkal radikálisabban tünteti el.

(Fordította: Györi Judit)

¹⁰⁵ Uo. p. 123.

¹⁰⁶ Uo. p. 124.

Műfajelméleti tézisek

1. A műfajelmélet az irodalomtudományban, pontosabban a poetikában gyökeredzett. Olyan alkotói szabályokról volt tehát szó, amelyek az epikai, lírai és drámai műveket egymástól megkülönböztették, később pedig az epika műfaját a regény, novella és elbeszélés csoportjaira különítették el. (Wilpert 1964, 228–230.) Az irodalomtudomány előtt már régen gyanússá vált a műfaji kánon: ezért a hagyományos műfajokat átalakulásukban kezdték vizsgálni. (Heissenbüttel 1972.) Az irodalomelmélet tehát nem szolgál támpontul a műfajelmülethez.

2. A hagyományos műfajelmélet az irodalommal rendelkező társadalmak uralkodó rétegében alakult ki. Mégis alkalmazni próbálták kívülről és felülről a népszerű, közvetlen, szóbeli kommunikációs formákra is. (Lásd: Schenda 1971.) A műfajelmélet esetében külső osztályozásokkal és meghatározásokkal van tehát dolgunk. (Armstrong 1959, 154–155.)

3. A műfajrendszer nyilvánvaló funkciója, hogy a megfigyelt elbeszéléstényeket (items, opera) e rendszer segítségével osztályozhassuk, azaz az elbeszélés-információk tömegét áttekinthetővé és kezelhetővé tegyük. (Honko 1968, 50–51.)

4. A műfajosztályozásnak ezenkívül látens funkciója is van: Az elbeszélők által követett ideáltípusok vagy műfajok megnevezésével ugyanis szabályokat állapítunk meg. A tudományos elmélet visszakapcsolásán (feed back) keresztül olyan elbeszélő műfajok jönnek létre, amelyek az elmélet felállítására előtt ilyen ideáltípusos formában nem léteztek. Az uralkodó szabályok szabályszerű elbeszélő magatartást és a műfaj megmerevedését vonják maguk után (lásd: egészen konkrétan a változatlanul ismételhető mese-hanglemezeket).

5. A visszakapcsolás jelensége előidézhető nemcsak explicit elmélet vagy nominális definíció segítségével, hanem elbeszélésanyag (pl. mese- vagy monda-gyűjtemények) ideáltípus-jellegű gyűjteményeinek megjelölésével is.

6. Az összegyűjtött és rögzített műfaj-kánon vakká (jobban mondva süketté) tesz az addig még nem osztályozott elbeszélő anyaggal szemben, és megakadályozza a folklorisztika kommunikációelméleti megközelítését, ahogyan Hymes azt előre jelezte. (Hymes 1971, 50.) A kánon például a következőket zárja ki: törzsasztal melletti beszélgetés, hétköznapi hírek, viták, veszekedések, álmok elbeszélése, iskolai kalandokról, szabadságról, autóbalesetekről és kórházi élményekről szóló beszámolók, háborús visszaemlékezések, élettörténetek, gyermekdicsekvések az iskolaudvaron stb.

7. Műfajosztályozások segíthetik a kutatót eszmei kérdésfeltevéseik összeállításában, de nem segítik az elbeszélőt saját reális, a kommunikáció folyamatában verbalizálódott problémája megoldásában. A műfajelméletek mentesek a társadalmi problematika kérdéséről.

8. Ha el akarjuk kerülni a probléma-ellenesség vádját, akkor a társadalmelemző szempontból gyümölcsöző funkcióelméletet többre kell becsüljük, mint a technikai-gyakorlati műfajosztályozást és a népi elbeszélések ennek megfelelő hermeneutikai tárgyalását.

9. Ilyen elmélet feltételezi azt, hogy a kutatási terület időben és térben (történetileg) körülhatárolható és meghatározott legyen. Messzeemenően kizárja tehát az összefoglaló és egyetemes („etic”), – inter-kulturális és összehasonlító szemléletmódot (Abrahams 1974, Ms. p. 11.), és a közepes hatósugarú mikroszociológiai elméletek segítségével szubkultúrák felé fordul.

10. Szükséges tehát, hogy a műfaji kérdésekről folyó vitában az inherens jellemző jegyeken túl, a külsődleges jegyeket, azaz a performancia kontextusát is figyelembe vegyük. (Austerlitz 1974.)

11. „Performancia” nemcsak az elbeszélőt, az elbeszélés módját és az elbeszélés körülményeit jelenti, hanem mindazokat a társadalmi-gazdasági feltételeket és kulturális mintákat is (Abrahams 1974, Ms. p. 4 és 6.), amelyek között a folklor-kommunikáció (narration) elsődlegesen vagy másodlagosan (folklorizmus, művészeti ipar) funkcionál.

12. Az elbeszélés szociálpszichológiai funkcióit csak a tartalom és performancia összekapcsolt elemzésével tudjuk megnyugtató módon leírni. Nem elég egy elbeszélést mesének, egy kijelentést közmondásnak minősítenünk, ha nem tudjuk, vajon ez a mese vagy közmondás felnőttek szórakoztatását, gyermekek fegyelmzését vagy ipari termékek propagandáját, a „Folkmarket”-et szolgálja-e. (Lombardi Satriani 1973, 83–132.)

13. Ezekből az aspektusokból (8–12 pont) kiindulva a folklorisztika korábban konstitutívnak tartott eleme, nevezetesen a „hagyomány” kevésbé fontosnak minősül. (Honko 1974, Ms. p. 4., Abrahams 1974, Ms. p. 2.) Az inherens és külsődleges jellemzőket meghatározhatja a hagyomány, de ugyanakkor ezek utalhatnak a jövőre is. Hasznos, ha a hagyományt „kulturális struktúrának” jelöljük (Abrahams 1974, Ms. p. 1.), ez a struktúra a mindenkori történelmi folyamat függvénye.

14. A „hagyomány” helyét egyre inkább elfoglalja a kommunikációs folyamat társadalmi-kulturális kontextusa és maga a kommunikációs folyamat: az üzenet közlő intenciója és produktív kompetenciája, a vevő szükséglete (Abrahams 1974 Ms. p. 6–7.); az elbeszélés folyamatának kívülről történő elindítása, a folyamat végbemenetele, az interferenciák, a visszacsatolás (feed back), hatás, terjedés stb.

15. A társadalmi-kulturális kontextus leírása a következőket jelenti: megnevezzük azokat a társadalmi és gazdasági feltételeket, amelyek az elbeszélés aktusát lehetővé sőt szükségszerűvé teszik, elemezzük azokat a társadalompszichológiai funkciókat, amelyeknek az elbeszélés aktusa eleget tesz. Ilyen funkciók körülbelül az alábbiak: félelem, konfliktusok modellszerű, szimbolikus feloldása, agressziók levezetése, magány áthidalása, hallgatóság okítása, ellenőrzése és szocializálása; érzelmek kimondása, tiltakozás provokálása, társadalmi kötések megerősítése, a közösség-tudat felkeltése, szerepek meghatározása, presztízs növelése stb.

16. A jövő műfajelméletének feladata annak a megvizsgálása, hogy ilyen társadalompszichológiai és kommunikációelméleti kategóriák alkalmasak-e elbeszélések (elbeszéléspanyagok) újfajta osztályozására. Világosra használható osztályozási séma (mint a típusmutató) ezen az alapon nem érhető el, de nem is kívánatos (lásd: 9. pontot).

17. Maga a műfajelmélet is történelmi és társadalmi-gazdasági alapokon jött létre. A fentiekben felsorolt tézisek az erősen iparosodott konfliktusokról determinált társadalom kulturális háttére nélkül értelmezendők. E tézisek alapja az olyan „tudományra” vonatkozó elképzelés, amelynek célja égető, társadalmi kérdések racionális megoldására irányuló közös munka.

Irodalom:

- Abrahams, Roger D. 1974: Genre Theory and Folklorists. Kongresszusi előadás az International Folk Narrative Research Society VI. kongresszusán (VIth Congress of the ISFNR, Helsinki). MS, 14 p.
- Armstrong, Robert P. 1959: Content Analysis in Folkloristics. In: Trends in Content Analysis, ed. I. de Sola Pool, Urbana, 1959.
- Austerlitz, Robert 1974: Toward the Classification of Folklore Genres. Kongresszusi előadás az International Folk Narrative Research Society VI. kongresszusán (VIth Congress of the ISFNR, Helsinki). MS, 7 p.
- Heisenbüttel, Helmut 1972: Über Literatur. Aufsätze. München, DTV² 1972 (= dtv, sr 84).
- Honko, Lauri 1968: Genre Analysis in Folkloristics and Comparative Religion. In: Temenos 3, 48–66.
- Honko, Lauri 1974: Genre Theory Revisited. Kongresszusi előadás az International Folk Narrative Research Society VI. kongresszusán (VIth Congress of the ISFNR, Helsinki). M §11 p.
- Hymes, Dell 1971: The Contribution of Folklore to Sociolinguistic Research, In: Journal of American Folklore 84.
- Lombardi-Satriani, Luigi M. 1973: Folklore e profitto. Tecniche di distruzione di una cultura. Rimini.
- Schenda, Rudolf 1971: Die Lesestoffe der Beherrschten sind die herrschende Literatur. Utószó D. Bayer: Der triviale Familien- und Liebesroman im 20. Jahrhundert, 2. Auflage. Tübingen, 187–230.
- Wilpert, Gero von 1964: Sachwörterbuch der Literatur. Stuttgart⁴ 1964, 228–230.

Lengyel Filológiai Tanszék alakult a budapesti ELTÉ-n

A polonisztika régóta nemzetközi diszciplínává vált, s századunkban erőteljes fejlődésnek indult. A polonisztikai tanulmányok bázisai többnyire az egyetemi szlavisztikai vagy önálló polonisztikai tanszékek, ahol lengyel nyelvi és irodalmi oktatás, nyelvtörténeti, irodalom- és művelődéstörténeti stúdiumok folynak. S jöllehet a polonisztika külföldi művelése nem korlátozódik kizárólag egyetemi vagy főiskolai oktatási intézményekre, például az egyes szocialista országok akadémiai intézeteiben szintén figyelemre méltó polonisztikai érdekű kutatási eredmények születtek, súlyuk mégis döntőnek tekinthető. Végre eljutottunk oda, hogy az ELTE Szláv Intézet keretében régóta folyó lengyel nyelvi és irodalmi oktatásból kifejlődjék az önálló Lengyel Filológiai Tanszék.

A polonisztika Magyarországon a hazai szlavisztikai kutatások egyik szerény keretek között művelt ágazatát alkotja. Helyzetének jellemzésekor figyelembe kell vennünk, hogy az egyetemi és főiskolai lengyel nyelvi oktatás mellett a három magyar tudományegyetem egyikén sem volt önálló polonisztikai tanszék. Csak 1975 óta a debreceni KLTE Orosz és Szláv Irodalmi Tanszéke keretében működik Lengyel Filológiai Tanszéki csoport. Vannak ugyan szolid eredményeink, de a múlt század közepéig visszanyúló magyarországi polonisztika viszonylag kevesek által művelt diszciplína maradt. Igaz, hogy a lengyel irodalomtörténettel, a lengyel nyelvvel és a lengyel–magyar művelődési kapcsolatokkal foglalkozó közlemények és a lengyel tudomány újabb eredményeit bemutató publikációk száma az elmúlt évtizedben észrevehetően megnövekedett. A szorosan vett polonisztikai stúdiumok mellett hagyományossá vált a lengyel irodalom és a lengyel nyelvtörténet korszakainak tanulmányozását megkívánó, a lengyelországi művelődéstörténet ágazatainak megismerését igénylő, összehasonlító módszerű szemléletű kapcsolattörténeti kutatás.

Mindazonáltal nem valamilyen összehangolt kutatási programról volt szó. Éppen az hátráltatta a tágabb értelemben vett polonisztikai munkálatokat, hogy a hazai polonisztikának nem alakult ki egy összefogó, irányító, tudományos műhelye, amely a különféle munkahelyeken dolgozó, polonisztikai érdeklődésű szakemberek tevékenységét segítőleg ösztönözte volna. Az egyéni érdeklődés szerint feldolgozott témák tervszerűtlenül szóródtak szét a középkortól máig vezető, nagy korszakokon átívelő történelmi úton. Ez derült ki *Az elmúlt 25 év magyarországi polonisztikája* c. (Fil. Közl. 1970) áttekintésből és *A magyarországi polonisztika* (Helikon VF 1974) beszámolóból, a *Polonistyka na Węgrzech* (Biuletyn Polonistyczny 1972 z. 46. 1974 z. 53.) közleményből.

Ilyen körülmények és föltételek között merült fel egy olyan szűkebb szakmai fórum megteremtésének gondolata, amely ha laza szervezeti keretben is, de egyesítené a fővárosi és vidéki intézményekben elszórtan dolgozó szakemberekből álló polonista gárdát. Így került sor, közös elhatározással, a Polonisztikai Munkaközösség megalakulására, 1974 tavaszán. A hazai polonisztikai kutatások előmozdítása céljából megalakult jámbor szándékú társulat vitaülésein közös gondjainkká váltak azok a problémák, amelyek egyenként is foglalkoztattak bennünket. Kedvező körülménynek tartható, hogy a Lengyel Filológiai Tanszék létrejöttének folyamatát a hazai polonisztikai kutatások is ösztönözték. Egy ilyen műhely létrehozásának szükségessége – a nemzetközi összefüggések szem előtt tartása mellett – már a polonisztikai tanulmányok minőségi fejlesztésének új igényeként jelentkezett, illetve garanciális tényezőjeként merült fel. Mert a hazai polonisztikai kutatás fundamentuma a megalapozó nyelvi és irodalmi oktatás, az egyetemi fölkészülés. A polonisztikai tanulmányok általános színvonala visszahat az egyetemi polonisztikai oktatásra; ugyanekkor a lengyel szakos hallgatók képzésének minősége meghatározza a magyarországi polonisztikai kutatások biztató távlatait. A Polonisztikai Munkaközösség egyik újabb feladatát abban látnánk, hogy működésével elősegítse a Lengyel Filológiai Tanszék oktatási és tudományos kutatói programjának célszerű kidolgozását, másrészt támogassa abban, hogy a Tanszék a magyarországi polonisztika összefogó, irányító tudományos műhelyévé válhasson, és elfoglalhassa méltó helyét a nemzetközi polonisztikai egyetemi tanszékek sorában.

A hazai polonisztikai kutatások eredményes fejlődésének egyik záloga a külföldi, elsősorban a lengyel polonistákkal kiépült együttműködés. Ennek létrehozásában közvetítő szerepet játszott a varsói egyetemi Katedra Filologii Węgierskiej, s a varsói Instytut Badań Literackich PAN. Ennek eredményeként egy évtizede jelent meg a *Studia z dziejów polsko-węgierskich stosunków literackich i kulturalnych* (Budapest–Warszawa 1969) kötet. A magyar és lengyel szakemberek részvételével

lezajlott, a varsói Tanszék fennállása 20. évfordulója alkalmából rendezett tudományos ülészak anyagát tartalmazó kötet: *Studia z dziejów polsko-węgierskich stosunków literackich* (Warszawa 1978) nemrég jelent meg. Az elmúlt évben megünneptelt 25 éves jubileum ülészakához fűződő gazdag előadásanyag pedig szerkesztés alatt áll. Az MTA Irodalomtudományi Intézete és az LTA Instytut Badań Literackich gondozásában, egyetemi szakemberek bevonásával, készül egy közös francia nyelvű kötet a lengyel és a magyar felvilágosodás főkérdéseiről: *Les Lumières en Pologne et en Hongrie*. A budapesti egyetemi Lengyel Filológiai Tanszék a varsói Magyar Filológiai Tanszékkal együtt még jobban elősegítheti a lengyel és magyar polonisták közti rendszeres kapcsolat erősödését, a kutatási eredmények kölcsönös megismertetését, a tudományos együttműködés kiszélesítését, közös terveink valóra váltását.

Hopp Lajos

Ruckhäberle, Hans-Joachim: Flugschriftenliteratur im historischen Umkreis Georg Büchners Kronberg/Ts.: Scriptor, 1975. 409. (Scripten Literaturwissenschaft 16) – **Frühproletarische Literatur. Die Flugschriften der deutschen Handwerksgesellenverein in Paris 1832–1839.** Hrsg. von H. J. Ruckhäberle Kronberg/Ts. Scriptor, 1977. 261. Monographien Literaturwissenschaft 34.

Ruckhäberlenek ez az 1848-at megelőző korszak forradalmi-demokratikus és korai proletár irodalmára vonatkozó munkája több szempontból is figyelemre méltó: módszerbeli eszközeit, tárgyát és eredményét tekintve is. Azokat a röpiratokat vizsgálja, amelyek eddig a társadalomtudományi kutatások mostohagyermekai voltak és amelyekre az irodalomtörténet mind ez ideig kevés figyelmet fordított. Ez a mellőzés arra vezetett, hogy Büchner Hessischer Landbote-ját a harmincas évek röpirat-irodalmától elkülönítették, anélkül, hogy az első proletár röplapokat 1833-ból figyelembe vették volna, anélkül, hogy a Weidig-kör röpirataira kitértek volna, melyekkel a Landbote közvetlen irodalmi és politikai kapcsolatban áll. A mellőzés számtalan politikai-ideológiai okára itt nem térünk ki, de arra felhívjuk a figyelmet, hogy ennek az irodalomnak a feltárása elvszerű elméleti döntést feltételez: a röpiratokat nem lehet csupán mint történelmi forrásokat, még kevésbé mint az ideológia közvetítőit tekinteni, vagy esztétikai értéküket vizsgálni. Társadalmi jelentőségük feltárása csak a szociális és ideológiai összefüggések összességének megvilágításával lehetséges. Ezt bizonyítják az általa vizsgált röpiratok történelmi funkciójának kérdéséből levont következtetései is, melyekkel az anyagot rendszerezte. Abból indul ki, hogy ezek politikai szövegek, melyek az aktualitás és a pártosság

kritériumait tartalmazzák. Időszakosan jelennek meg, a könyvkereskedők részletekben jelentetik meg, és nincsenek meghatározott irodalmi formához kötve. Az 1848-at megelőző korban a politikai szervezetek gyakorlatával közvetlen kapcsolatban állnak, és „a tömegbázis megteremtésére hivatott kommunikációs rendszer felépítését” szolgálják. Többségükben a tudatformáláshoz szükséges ismeretközlés a céljuk és csak másodsorban a politikai akciók kiváltása. Ezek a jellemzők adják értékelésük alapját, azaz „... az irodalmi eszközökkel és az irodalmon kívüli tényezőkkel összhangban”. (Flugschriftenlit. 29.) Ez megköveteli kommunikációs színvonalának meghatározását, az irodalmi tevékenység és a röpiratok célja közötti összhang helyreállítását, melyek differenciált nyelvi és információs síkon társadalmi tudattartalmuknak megfelelően érhetők el.

Ezek azok az elméleti elgondolások, amelyek e két mű módszerbeli felépítését meghatározzák, és az 1848-at megelőző korszak kutatása szempontjából nagy érdekűek. A tevékenység, a felosztás, az átvétel és a konkretizálás közötti összhang az említett vizsgálatot fejezetekre bontja. A röpirat-irodalom osztályozható ezek alapján szerzők és szervezetek, a felosztás formái, az átvétel feltételei, a címszóhasználat és az irodalmi agitációs modell szerint. A politikai akciók példái meghatározzák a konkretizálás formáját.

A szerző elméleti eredményei mellett széles forrásfeltárást végzett. Az ismert anyagon kívül eddig figyelembe nem vett korabeli tudósítások vizsgálata cenzurái és politikai aktákat hozott nyilvánosságra a délnémet archívumból és mind ez ideig ismeretlen röpiratok százai kerültek elő. Az eredmények nemcsak a Büchner-kutatás számára jelentősek. Érintik a harmincas években kibontakozott antifeudális ellenállási mozgalom politikai-szervezeti és ideológiai állapotának teljes

Folyóiratunk cikkeiről az American Bibliographical Centre Historical Abstracts c. kiadványában bibliográfiai nyilvántartást készít.

értékelését. A röpirat-irodalom elemzés és a lefoglalt anyagok történeti feldolgozása alapján a szerző rámutatott arra, hogy Büchner aktivitása a vidéki és városi alsó rétegek kiterjedt radikalizálásán alapul, amelybe beleágyazódott a hesseni antifeudális szervezetek széles hálózata is. Ezek kapcsolatban állottak a jelzett területen kívüli csoportokkal, a sajtószervekkel, jelentős személyiségekkel – az egész délnémet vidéken. Weidig személye is új megítélést nyert. A Hessischer Landbote a differenciált politikai agitáció és a forradalmi röpiratok terjesztésének fontos láncszeme, amely Marburg, Giessen és Butzbach együttműködésével jött létre. További jelentős tényező a harmincas évek forradalmi mozgalmának folytonossága, amely külföldön egészen a német munkásmozgalom kezdetéig bizonyítható. Egyidejűleg Ruckhüberle az 1830 és 1840 közötti német antifeudális csoportosulások ideológiai differenciálódását a röplap-irodalom alapján pontosan meghatározza. Elemzésének súlypontját a szociálforradalmi és a korai szocialista röpiratszövegek jelentik, amelyeken keresztül a liberális-alkotmányos követelésekből a forradalmi-demokratikus formákba, egészen a korai marxista szocialista elméletekig vezető átalakulás látható. A franciaországi forradalmi mozgalom leghaladóbb politikai és ideológiai irányzatainak összhangja R. második munkájának is – a *Korai proletár irodalom* kiadásában – a középpontjában áll. Ebben sorolják fel először teljes egészében a német kézművesek 1832–1839 között Párizsban kiadott röpiratait. A bevezetőben a szerző szakértelemmel értékeli a kutatás állapotát, megnevezi a még nyitott problémákat, és a röpiratokat a harmincas évek szervezeti és ideológiai összhangjának megfelelően sorolja be. Bebizonyítja az új babeufizmus befolyását a német korai proletár mozgalomra.

A szerző két művének eredménye, hogy a korai proletár röpiratok információs és előzetes teljesítményét – a történelmileg lehetséges megismerési adottságokhoz mérve – kiemeli, és értékelésére kifejti az irodalomnak irodalomtörténeti rendszerezése során jelentkező módszerbeli bizonytalanságokat.

Ingrid Pepperle
Berlin

Barron Brainerd: Weighing evidence in language and literature: A statistical approach Toronto, Buffalo, 1975. University of Toronto Press, XI+276.

A cím kissé általános megfogalmazása ellenére a *Mathematical Expositions* c. sorozat 19-ik kötete nem más, mint nyelvvel, irodalommal foglal-

kozóknak szóló valószínűségszámítási-statisztikai tankönyv. A nyelvészek, irodalmárok csak akkor használhatják eredményesen a matematikai-statisztikai apparátust, ha egy elmélet talaján már rögzítették azokat a jelenségeket, amelyeknek összefüggéseit, kapcsolatait modell formájában ábrázolni, magyarázni kívánják. E jelenségeknek persze csak azokat az oldalait lehet statisztikusan vizsgálni, amelyeket számokkal szimbolizálni (azaz: mérni) tudunk, s a statisztika egyben a mérés eszköze is: azoknak a kijelentéseinknek igazságértékét (vagy igazságértékük egyes aspektusait) méri, amelyeket kiinduló objektumaink kapcsolatrendszeréről elméletünk alapján tetünk.

Mindez magyarázata is annak, miért nem alkalmazták széleskörűen ezekben a tudományokban a matematikai-statisztikai módszereket: nem a tudományos alaptételek lefektetésénél, hanem csak egy kész elgondolás verifikálásánál használható ez az apparátus, s neveltségessé válhat, ha rosszul definiált jelenségeket mérünk, vagy ha a mérés szempontjai önkényesen, „az elmélet ballasztjától megszabadulva” választódnak ki akkor, amikor a mérési adatok feldolgozása – az apparátusnak köszönhetően – hihetetlenül precízen és körültekintően folytatható le.

A valószínűségszámítási-statisztikai tankönyv erre a precizításra és körültekintésre kell hogy megtaníts. Lehet, hogy az irodalmárok és nyelvészek többsége számára Brainerd könyvébe már belepillantani is ijesztő lenne: tételek, bizonyítások tömegével találja magát szembe, holott a cím nyelvet és irodalmat emleget. De tudjuk, hogy a humán tudományok is – példa rá a pszichológia, a történelem és mások – jó szolgát veszik például az adatok célszerű, karakterizáló elrendezésére szolgáló számításoknak. És mindaz, amit ebből a könyvből az átlagon és más, mindenki által ismert mennyiségeken kívül meg lehet tanulni, még mindig az adatok egyszerű, szemléltető alakra hozásához tartozik, nem pedig a „felsőbb matematikához”. A szerző pedig azt tartja célszerűnek – és ez az általános gyakorlat is, – hogy a különböző mérőszámokat, próbákat stb. ne csak be-, hanem le- is vezesse, azaz, hogy számítási módjukat ne csak elmondja, hanem meg is magyarázza. Ez a szemlélet pedig a humán tudományok művelőihez is közel kell hogy álljon.

A könyv hét fejezetéből – az elmondottak miatt – három nem statisztikai, hanem matematikai és valószínűségszámítási alapfogalmakat tárgyal. Így a könyv második részét kitevő statisztikai fejezetekben már nem szükséges a sorozatok,

a gyakoriságok, a valószínűség, a random változó, az eloszlás stb. fogalmainak bevezetése és magyarázása. Itt már csak néhány alapvető becslési módszert és próbát ismertet a szerző – korántsem olyan kimerítően, és kevesebbet, mint a tankönyv magyar megfelelői (pl.: Hajtman Béla: Bevezetés a matematikai statisztikába. Pszichológusok számára. Akadémiai Kiadó, Bp., 1971.). Nagy hiányosság, hogy Brainerd könyve (Hajtmanéval szemben) különválnak a kézikönyvektől: a próbákhoz tartozó táblázatokra például csak bibliográfiái utalás történik.

A könyv három statisztikai tárgyú fejezete tehát arról szól, hogyan segít a statisztikai apparátus az adatok feldolgozásának első lépéseinél: valamilyen oknál fogva az első fejezetbe került a „számadatok redukálása”, vagyis a középérték, a szóródás és a regresszió különböző mértékekkel való kifejezése, majd a negyedik és az ötödik fejezet tárgyalja a becslési módszereket és a hipotézisvizsgálatot. Minden fejezethez számos példa és gyakorlat is tartozik, a gyakorlatok megoldását azonban sajnálatos módon nem találjuk, pedig a tanuló igényt tartana arra, hogy a feladatok megoldása után kijavíthassa esetleges pontatlanságait.

Mert a pontosság és a körültekintés, mint említetttem, azok a dolgok, amire e könyv elsősorban megtaníthat; legalábbis az adatok feldolgozásának szintjén. A cím tehát túloz: a nyelvész és az irodalmár kijelentéseinek igazsága nem csak a mérési eredmények szignifikancia-szintjén múlik, hanem legalább ennyire annak az elméletnek az igazságán, amelynek alapján a megméréndő jelenségeket kiválasztja, és a köztük levő kapcsolatokat egy részére koncentrál.

Az utolsó fejezetben Brainerd négy remek példán mutatja be a matematikai-statisztikai módszerek alkalmazásának lehetőségeit: a névelő gyakoriságának mérése, a névelő és a névmás gyakorisága közötti összefüggés, valamint az egy szóra eső szótagszám megállapítása stilisztikai, az utolsó rész pedig, amely az ismeretlen eredetű nyelvek közötti affinitás mérésének lehetőségéről szól, történeti jellegű. Ugyanakkor ez a fejezet is azt bizonyítja, hogy a tudományos közgondolkodásban mennyire nem a modell kialakításán, hanem a jelenségek pusztá jellemzésén van a hangsúly; az ilyen jellegű munkák (mint a Brainerd által ismertett, részben már máshol megjelent kutatások is) ugyanis szigorúan véve nem tudományos, hanem technikai tárgyak.

Kálmán László

Morten Nøjgaard: Litteraturens Univers – Indføring i textanalyse Odense Universitetsforlag, 1975. 387.

Morten Nøjgaard: Litteraturens Univers – (Az irodalom univerzuma) – Bevezetés a szövegelemzésbe c. munkája gyakorlati és elméleti fejtegetéseket tartalmazó irodalmi kézikönyv, mely az irodalmi szövegelemzés lehetőségeivel, feltételeivel foglalkozik, és mindenekelőtt egyetemi oktatási célokra készült. A szerző előszavában a következőkben jelöli műve pedagógiai célját: „Megítélésem szerint a legmegfelelőbb egyetemi tankönyv a következetesség legmagasabb fokára törekszik, a teljesség szémszögéből közelíti meg a valóságot, melyet tárgyalni kíván és mindebből kiindulva építi fel az elemzés során alkalmazandó, logikusan összefüggő fogalomrendszerét.”

Nøjgaard művében mindenütt a vázolt koncepciók ellenőrzésére, az elméleti fejtegetések világosságára és áttekinthetőségére, valamint (amennyire ez egyáltalán lehetséges) tárgya egészének bemutatására törekszik. A logikusan és elméleti szigorral megszerkesztett munka a bevezetés és a mű céljának kifejtése után öt nagy fejezetre oszlik.

Az első az irodalmi analízis és kommunikáció-elmélet, ill. az irodalmi és nyelvi analízis viszonyát vizsgálja. Az egyébként világos okfejtések sorát kissé megzavarja a definíciók vitathatósága, helyenként körbe forgó vagy túlzottan operatív jellege (pl.: „Az irodalom olyan szövegekből áll, melyekre a javasolt fogalomrendszer alkalmazható.” 22. o.)

Ezután kerül sor a „regiszterek” fogalmának ismertetésére. A regiszterek gyakorlatilag egybeesnek a hagyományos műfaj és típus szerinti felosztással, tehát Nøjgaard lírai, narratív és drámai regisztert különböztet meg, melyeknek 1–1 terjedelmét tekintve is jelentős fejezetet szentel.

A lírai regiszterrel foglalkozó fejezetben a vers világának a való világához és a nyelvhez kapcsolódó viszonyáról olvashatunk. Ezután a stílusanalízis lehetséges változatait és az analízishez szükséges fogalmak körét elemzi, majd kijelöli helyüket a stílusesszók rendszerében, és értékeli őket (a stíluszint, statisztikai vizsgálatok szerint stb.). A hanguniverzum (lydunivers) címet viselő alfejezetben a mindennapi nyelv hangdolgát vizsgálja poetikai és retorikai szempontból. A hangi eszközök felosztásának, alapos rendszerezésének, a hanghatások, rímfajták, hangpárok, alliteráció stb. fogalmának tisztázása után kerül sor a költőegyniség, a lírai „én” megjelenési formáinak

elemzésére, valamint az olvasó szerepének tisztázására, aki a kommunikáció elméleti terminológiával élve nem más, mint az üzenet vevője).

A *narratív regiszter* tárgyalását Nøjgaard a fikció fogalma körül kialakult szemantikai és terminológiai vita ismertetésével indítja. A közlési szituáció elemzése kapcsán a szerző tulajdonképpen a prózaírodalom legfontosabb kérdéseire tér ki. Itt esik szó a szerzőegyniség jelenlétének jellegéről az irodalmi műben. (Ki beszél? Hogyan nyilatkozik meg a szerző? Milyen jellegűek a szerzői kommentárok? Milyen szerep jut az elbeszélőnek? Milyen az olvasó magatartása a szöveg iránt? stb.) Jól felépített alfejezetben kapnak helyet az idő és a tér dimenziói, melyek minden irodalmi mű értelmezésében döntő jelentőséggel bírnak, és az elemzésben is fontos szerepet töltenek be. Ezt a fejezetet is, (akárcsak az előzőt) a szöveg, ez esetben a narratív szöveg küldetésének elemzése zárja.

A *drámai regiszter*től szóló fejezet részletesen foglalkozik a rendezés és a szerző viszonyával és szerepével, a drámai hősökkel, a dialógusformákkal, a scenikai térrel, a cselekménnyel és az idővel.

A zárófejezet a szöveganalízis történeti áttekintését adja. Ezután a nagy körültekintéssel összeállított hatalmas bibliográfia és referenciaanyag következik. Mindkettő bizonyítja mennyire tájékozott a szerző a szakirodalom berkeiben és magában a szövegelemzésben.

Nøjgaard munkája az új kritizmus jegyében született. Tárgyának kifejtése során azonban mindig az ismert szemléletmódok, nézetek és módszerek teljes ismertetésére törekszik, tehát a strukturalista, formalista stb. szöveganalízis módszereit is meghatározza, ismerteti, alkalmazza, ill. beépíti elméletébe. Fogalmazása világos és exakt-ságra törekvő. Gyakran bukkanunk képletekre, témákra, táblázatokra, melyek az elméleti fejtegetéseket magyarázzák, teszik érthetőbbé.

A mű formai áttekinthetősége külön kiemelendő. A fejezetek, bekezdések tagoltsága, számozása sokat segít a tájékozódás, a rögzítés és főleg a visszakeresés során, és fokozza Nøjgaard munkájának tan-, ill. kézikönyv erejét.

Egy ilyen méretű vállalkozás, mely az irodalomtudomány ekkora területét öleli magába a lehetséges teljesség igényével, természetesen a tévedés számos lehetőségét és vitatható megállapítások egész sorát rejtje magában.

A vitatható pontok sorából a jelen ismertetés keretein belül, csak néhányat ragadunk ki. Bíráható pl. Nøjgaard tétele, miszerint a szövegana-

lízis formális leíró tevékenység. Csak fenntartásokkal fogadhatjuk el a szöveganalízisnek a kommunikáció-analízistől való függetlenségéről, önállóságáról szóló megállapítást. („Bennünket nem az érdekel, hogyan adják, ill. veszik a jeleket a kommunikáció során, hanem az, hogyan ismerhetők fel az impulzusok, mint jelek, és hogyan épülnek be ugyanazon elemek állandóan változó összefüggésekben egy nyelvi rendszerbe. Ilyen értelemben a szöveganalízis nem része a kommunikáció-analízisnek, hanem kívül áll azon.”) Vitatható az egyes szövegek regiszterekbe sorolásának elve is. A besorolás, illetve a szöveg regiszterekbeli hovatartozásának megállapítására nem minden esetben alkalmazható, ill. kielégítő a Nøjgaard által megadott kritérium: „... a szerzőegyniség viszonya mindahhoz, ami elhangzik”.

A kötet zárófejezete, melyben a szerző az irodalmi szöveg és a szövegelemzés történeti aspektusaival foglalkozik, nem olyan mélyreható és következetes, mint ezt a téma fontossága és az előző fejezetek elméleti színvonala alapján elvárnánk.

A példaanyag többnyire a francia irodalom területéről származik (Nøjgaard ugyanis neves romanista), így a francia irodalom berkeiben járatlan olvasó számára a példák többnyire használhatatlanok. Dán szerző lévén, fontos lenne, ha Nøjgaard mindenekelőtt a skandináv nemzeti irodalmakból, továbbá az európai, ill. a világirodalomból venné példáit tételei alátámasztására, ezzel is fokozva az igen kíváncsot szílesebb körű használat lehetőségét.

Hibái ellenére Nøjgaard szisztematikusan bevezetése a szövegelemzésbe nagyszabású összegező munka. Reméljük, hogy esetleges angol, ill. német nyelvű megjelenése nem várat túl soká magára.

Merkel Hilda

Archibald A. Hill: *Constituent and Pattern in Poetry* Austin and London, 1976. University of Texas Press, xiv + 157.

Színes, érdekes kötetet állított össze 1951 és 1974 között írt irodalmi tanulmányaiból a kiváló nyelvész. Megnyerő a 12 rövid cikk tiszta logikája, szinte kihívóan egyszerű gondolatmenete. Hill bizonyos megállapításai, meglátásai ma már klasszikusaként hatnak; de nem valami klasszikus merevségre, hanem frissességükre kell itt gondolni.

Hill gondolkodásának hátterében Bloomfield empirizmusa áll. Ez talán az első két tanulmányban érhető tetten a leginkább. A *Bevezetést* kö-

vető cikk (*Az irodalom definíciója*) verifikálhatóan, formális jellemzők alapján, korpusz segítségével határozta meg az irodalmat. A definíció fő elemei lennének: az állandóság, a hétköznapi beszédétől való szignifikáns eltérés és az irodalmat környező társadalmi feltételek, alkalmak, értékek. A második tanulmány (*Az irodalmi elemzés felé*) ugyancsak abból indul ki, hogy az irodalmi mű a nyelvi megnyilatkozások egy alosztálya, így „külső formája” függ annak a nyelvnek a szerkezetétől, amelyen íródott, és ismerni kell ezt a szerkezetet, ha a művet megítélni akarjuk. Ezért az irodalom kritikájának nem lehetnek abszolút és egyetemes mércéi; relativizmusra kell törekedni – hiszen a művek különböző nyelvi-irodalmi-társadalmi közegben és normák alapján születnek –, de nagyobb következtetességre is szükség van. A *velencei kalmár* egy dalának rövid elemzése a példa: a reneszánsz neoplatonizmus néhány kulcsfogalma szükséges a dal megértéséhez és strukturális analiziséhez.

A harmadik tanulmány egy Browning-vers szerkezetének feltárása (*Pippa dalja*), J. C. Ransom szemantikai elemzésének cáfolataként formális (metrikai, rímtechnikai, lexikai, szintaktikai) érvekkel operál, meggyőzően. A negyedik írás (Hopkins egy verséről) ugyancsak elemzés, a következő két részben pedig további négy tanulmány foglalkozik másik négy költő (Blake, e.e. cummings, Keats és Emily Dickinson) műveivel. A vers minden aspektusára kiterjedő értelmezésére Hill nem törekszik: egy-egy részletet ragad ki, vagy egy-egy részproblémát világít meg, és elemzésének módszereire, azután tanulságaira hívja fel a figyelmet. A többi írás meg egyenesen illusztráló szándékkal hivatkozik csak költeményekre: ilyen például a *Költészet és stilsztika* vagy *Az irodalmi mű helye* című.

Rendre visszatérnek bizonyos gondolatok: Hill joggal tartja fontosnak az irodalomtudomány helyének tudományelméleti tisztázását, s ehhez – részint analógiaként, részint mint kapcsolt területet – a nyelvtudományt hívja segítségül. Ésszerű elképzelése szerint a nyelvészet úgy viszonyul az irodalomhoz, ahogyan a nyelvészethez a nyelvészet alsó szintje. Három szintje van ugyanis mind a nyelvészetnek, mind az irodalomtudománynak: a legalsó és a legfelső lényeges kiegészítők, de nincsenek szoros kapcsolatban a tulajdonképpeni tudománnyal. (A nyelvészet legalsó és legfelső szintje a hangok mint akusztikus jelenségek, illetve a nyelven kívüli tárgyi világ; az irodalomtudományban: a nyelvi szerkezet mint az irodalom anyaga, illetve a kulturális értékek.)

Többször felbukkan Hill munkatársának és barátjának, Martin Joosnak az „ismeretlen elemekre” vonatkozó törvénye, amely szerint ha nem ismerjük egy elem jelentését, vagy ha az elem parafrázisát keressük, olyan jelentést kell választanunk, amely a kontextus teljes jelentéséhez a legkevésbé adja. Más szavakkal: „a legjobb jelentés a legkisebb jelentés”, a kontextus jelentését kell engedni érvenyre jutni. Fölösleges kiemelni e törvény jelentőségét az irodalmi elemzésben.

Van néhány kisebb ellentmondás: egy helyen (31. o.) azt olvashatjuk, hogy ha a vers egy-egy eleme két jelentésű is lehet, az olvasónak-értelmezőnek döntenie kell, egyszerre mindkettőt nem fogadhatja el. Négy oldallal később azonban azt írja Hill, hogy az irodalom „Markov-láncai” előre-hátra is működnek, nagyobb közöket fognak át, mint a mindennapi nyelvben, s „egy adott elemnek lehet egy jelentése az egyik közben, lehet egy másik a másikban”. Másutt megtudjuk, hogy „a stílus szintje lényegileg hiányzik” a mindennapi nyelv mondataiból (46. o.); pedig hát hogyan lehetne akkor a mindennapi és a költői nyelv közötti stílus-különbségekről beszélni? A meghatározások szigorúságára oly sokat adó Hill végig nem definiálja a gyakran előforduló *elem* (item) fogalmát. Az egyik e.e. cummings-verset a másiknál magasabb rendűnek tekinti, mert a nyelvi torzítások ott rendszert követnek, így hozzáadnak a jelentéshez, nem pedig „csak elfedik” azt. Itt elfelejti Hill, hogy az olvasó szemszögéből minden torz vagy nem-torz elem gazdagítja a jelentést: éppen az a jelentés, nem valami feltételelesen megfogalmazott mögöttes.

Ritkán láthatunk azonban olyan folyamatos önellenőrzést, mint amilyenről Hill a könyv jegyzeteiben tesz tanúbizonyságot. Műveit nem tartja egyszer s mindenkorra lezártnak, az 1976-os szerző ezt azt másképpen lát, mint 15–20 évvel korábbi tanulmányaiban. Módosításait, kiegészítéseit mindig érdemes elolvasni.

Kálmán C. György

Ruth Finnegan: *Oral Poetry. Its nature, significance and social context* Cambridge University Press, 1977.

Ruth Finnegan az *Oral Poetry* című monográfiájában a szóbeli költészet természetét, társadalmi kontextusát és jelentőségét vizsgálja összehasonlító módszerrel. Vizsgálati anyaga igen szer-

teázó: kiterjed az íratlan tatár eposzokra, az eszkimó lírai költeményekre, a maláji szerelmi énekekre, a hagyományos vezérekhöz vagy a ma élő személyekhez írt dél-afrikai dicsőítő költeményekre, a nigériai választási énekekre, az angol és az amerikai balladákra, régiekre és újakra egyaránt stb. Ennek ellenére Ruth Finnegan célja nem az volt, hogy az egész földkerekség szóbeli költészetét felölelő tanulmányt írjon, hanem hogy a szóbeli költészet elméleti kérdéseit általánosságban tárgyalja, és rámutasson a tanulmányozása során felmerülő ellentmondásokra és problémákra. E törekvésnek megfelelően a monográfia a következő sokat vitatott kérdésekre kíván választ adni: van-e a 'szóbeli kompozíciónak' jellegzetes formája; beszélhetünk-e speciális 'szóbeli stílusról'; milyen mértékben lehet általánosításokat levonni a szóbeli költészet 'funkcióiról'; mennyire szóbeli a 'szóbeli költészet'; egyáltalán létezik-e a 'szóbeli költészet' mint egy különálló és megkülönböztetett kategória; mi a lényegük a szóbeli transzmisszióra vonatkozó konkuráló elméleteknek.

A monográfia nem a 'szóbeli költészet' világos és átfogó meghatározásával kezdődik, bár az I. fejezet 3. részében Ruth Finnegan mintegy előzetesként értelmezni próbálja ezt a fogalmat. A szóbeli költészet természetének problémája egyike azon ellentmondásoknak, amely az egész könyv folyamán a vita tárgyát képezi.

A két hagyományos diszciplína, amelyekre Ruth Finnegan a szóbeli irodalom tárgyalását alapozza, az irodalom és a szociológia. A monográfia fejezeteit (az első két bevezető fejezetet követően), úgy tűnhet, világosan fel lehet osztani e két diszciplína között, hiszen a kompozíció, a stílus és a transzmisszió általában az irodalmárokat érdekli, míg a költő pozíciója, a szóbeli költészet funkciója, és az 'irodalom' és a 'társadalom' közti lehetséges kölcsönviszonyok inkább a szociológus kutatási területei. A gyakorlatban azonban – mint ezt Ruth Finnegan hangsúlyozza – e megkülönböztetés nem bizonyul helyénvalónak, ugyanis az irodalmat (mindenekelőtt a szóbeli költészetet) nem lehet megérteni a társadalmi konvenciók nélkül, még olyan nyilvánvalóan 'irodalmi' aspektusban sem, mint amilyen a szóbeli stílus; ugyanígy az irodalmi tevékenység társadalmi jelentőségét sem lehet megmagyarázni anélkül, hogy ne emlékeznénk rá: végül is az 'irodalomról' van szó és nemcsak némely külső társadalmi funkcióról.

Mi a szóbeli költészet lényege Ruth Finnegan szerint?

A szóbeli költészet nem szokatlan jelenség a humán kultúrában, nem is a múltnak egy megkövesedett maradványa, amely a növekvő modernizálódással fokozatos elhalásra van ítélve, hanem a szóbeliségnek az emberi társadalomban általánosan elterjedt formája, tehát társadalmi jelenség. Számos megjelenési formája van (Ruth Finnegan az epikát, a balladát, a dicsőítő ódát, a lírikát említi meg és tárgyalja részletesen), és a legkülönbözőbb társadalmi situációkban fordul elő.

Ruth Finnegan arra is választ igyekszik adni, hogy mi a 'szóbeli' a szóbeli költészetben. Ennek értelmezéséhez kiindulópontként a szóbeli és az írásos költészetet állítja szembe, és megállapítja: a szóbeli költészet terjesztése, kompozíciója és előadása az élőnyelvi szavak által valósul meg és nem az írott vagy a nyomtatott szavak formájában, mint az írásos költészetben. Ebben az értelemben a szóbeli költészet a szóbeli irodalomnak az egyik formája, a szóbeli próza mellett.

Ruth Finnegan szerint három fő ismérv alapján viszonylagos teljességgel el lehet dönteni, hogy a vizsgált költemény szóbelinek minősíthető-e. Ezek az ismérvek a következő terminusokban nyernek kifejezést: 1. a kompozíció, 2. a transzmisszió módja, és 3. (a 2.-hoz kapcsolódó) az előadás. E három ismérv nem feltétlenül jelentkezik mindig együtt. Némely szóbeli költészet valamennyi vonatkozásban szóbeli, de van amelyik csak egy vagy két ismérv alapján minősül szóbelinek. Ezzel kapcsolatban Ruth Finnegan megjegyzi: világosan kell látni azt, hogy a szóbeli költészet hogyan variálódhat ezen ismérvek alapján; tudni kell, hogy ezen ismérvek viszonylagosak és nem abszolútak; tisztázni kell azokat a problémákat, amelyek a szóbeliség ezen aspektusaival kapcsolatban felmerülhetnek.

Ugyanakkor a szerző hangsúlyozza, hogy a 'szóbeli költészetet' vizsgálva nem lehet annak tárgyát pontosan és határozottan elhatárolni az írásos irodalom tárgyától, hiszen „a 'szóbeli költészet' nyilvánvalóan egy viszonylagos és komplex terminus és nem egy abszolút és világosan körülhatárolható kategória”.

A fő kérdés: a 'szóbeli' és az 'írásos' irodalom folytonossága. Nincs mély határvonal közöttük, hiszen a jelenben és a történeti fejlődés hosszú évszázadain keresztül 'beágyazták' egymást, és számos példáját találjuk annak, hogy a költészet mind 'szóbeli', mind 'írásos' elemeket tartalmaz, illetőleg tartalmazott. Következésképpen „a tiszta és romlatlan 'szóbeli kultúra' eszménye, mint közvetlen hivatkozási tétel a szóbeli költészet tárgyalásához, csak pusztá kitalálás”.

Ruth Finnegan a fent ismertetett gondolatsort viszi végig a szóbeli költészet egyes aspektusainak tárgyalása során. A monográfia a következő szempontokból vizsgálja a szóbeli költészetet: a szóbeli költészet megközelítési módjai; kompozíció; stílus és előadás; közönség, kontextus és funkció; költészet és társadalom.

Ruth Finnegan *Oral Poetry* című monográfiája jellegét tekintve az irodalomszociológia tárgykörébe sorolható. A szóbeli költészet és általában az irodalom és a társadalom kölcsönhatása kérdéseinek újszerű, problémafelvető megközelítését adja. Művének Bevezetés a szóbeli költészetbe címet is adhatnánk. Éppen e bevezető jellegre hívja fel a figyelmet Ruth Finnegan, amikor munkáját nem a specialistáknak ajánlja, hanem azoknak az irodalom és szociológia szakos hallgatóknak, akik egy általános bepillantást szeretnének nyerni a szóbeli költészetrel kapcsolatos ellentmondások és már tisztázott kérdések körébe.

Róka Jolán

Bennison Gray: *The Grammatical Foundations of Rhetoric. Discourse Analysis* The Hague–New York–Paris, 1977. Mouton, xvii. 357.

Nagy téma, felszínese, bőbeszédű könyv: így jellemezhetjük Gray új művét. Első része (*Szemantikus grammatika*) hivatott a „grammatikai megalapozásra”; a második (*Generatív retorika*) egy új retorika felépítésére. Kérdés mármint: mit ért Gray grammatikán? Mit szemantikus grammatikán? Retorikán? S hogyan teremti meg a kapcsolatot grammatika és retorika között?

Az első fejezet szerint a párbeszédese beszédmű (discourse) alapvető egysége a kérdés és a válasz; a fogalmazásé pedig a kérdését tartalmazó válasz, azaz az állítás. A retorika az állításokat helyezi a középpontba, hiszen a mondat meghatározása komoly nehézségekbe ütközik. Gray odáig megy, hogy azokat a megnyilatkozásokat, amelyekben nincs explicit állítás, nem is nevezi mondatoknak. Megtudjuk továbbá, hogy „A beszédműben a jelentésség alapvető egysége az állítás”, mivel „semminek, ami az állításnál kevesebb, nem lehet jelentése”, s hogy a fogalmazás jelentése egyes állításainak összege.

Ne is bolygassuk, hogy szigorúan nyelvészeti szemszögből hány helyen támadhatja a gondolatmenet. De aggodni kezdünk: ha minden kizárólag a retorika vizsgálódási köréből, kivéve persze a „formailag teljes” kijelentő mondatokat, akkor

miféle mű lehet egy ilyen retorika adekvát tárgya? A második részben félelmünk majd beigazolódik: szürke, igen unalmas vezércikk-szöveget épít fel ott a szerző, jobb ügyszóhoz méltó gondolat, mintegy hetven oldalon keresztül. A „költői kérdés” problémája közben visszasompolyog, de Gray néhány oldalon megadja neki a kegyelem-döfést: „szokatlanak” minősíti – vajon miért? –, és csak két típusról vesz tudomást: amelyre közvetlen érkezik válasz, valamint amelyekre azért nincs válasz, mert olyan egyértelmű lenne.

Az a grammatika, amelyet Gray a retorika megalapozására javasol, csak az állítások jelentését veszi figyelembe: ennyiben „szemantikus”. E grammatika ódivatú kategóriáit (alany, jelző, tárgy, funkció stb.) a szerző nemigen definiálja; mindenki tudhatja, miről van szó. A könyv első kétszáz oldala az állítások, módosítások, és állítások közötti viszonyok fajtáinak az unalomig részletes és alapos leírását adja. A hagyomány és az intuíción nem csekély szerepet játszik e fejtegetésekben. Ellentmondás, hogy Gray szerint egyszerre formálisan és szemantikailag kell vizsgálni a mondatot (ti. amely állítást is tartalmaz); ő maga azonban nem fordít figyelmet az alapvető formális kérdések tisztázására, sőt, néhány odavetett mondatban a generatív grammatikát is lesöpörni véli.

Éppen a generativitás fogalma nő viszont központivá a második részben: Gray azt az – egyébként megfontolandó – ötletet teszi retorikája alapjává, hogy a kérdés–felelet struktúra nemcsak a (szókratészi) párbeszédnek, hanem a fogalmazásnak is vezérelve. A fogalmazás, ha jó, logikus kérdésekre adott logikus válaszok láncolata. A kérdés nem csak az írásmű generálásának intuitív eszköze, hanem az elemzésnek jó próbája is.

A két utóbbi állítás közül az első verifikálhatatlan, még sokkalta inkább, mint a generatív grammatikusoké általában. Ráadásul a gyakorlatban sem látszik szükségesnek egy ilyen generáló mechanizmus feltételezése. Amikor Gray egyes fogalmazások rejtett inkoherenciáira mutat rá, ezt sokkal kisebb apparátussal, akár intuitíven, akár egzakt módszerekkel, de másként is megtehetné. Erős korlátja ennek az eljárásnak, hogy képtelen számot adni a – nem ritka – szándékolt inkoherenciákról, okokról, jelentésükről, vagy irodalmi művek esetében azon inkoherenciákról, amelyeket az olvasó szándékoltan tekint. Továbbá korántsem világos a grammatikai megalapozás és a kérdezz–felelek-retorika összefüggése; Gray e tekintetben sem igazít el megnyugtatóan.

Vagy százhusz tételes bibliográfia zárja a művet. Meglepő: Gray sokkal többet és érdekesebbet olvasott, mint amennyit és amit felhasznál, beépít könyvébe.

Ez a hosszúra sikertelenedett tanulmány sokat ígér, keveset nyújt; s a recenzens zavarba jönne, ha a könyv erényeiről kérdeznék. Gray most nem „fontos téglát” tett a „tudomány épületéhez”, inkább: a tudomány útvesztőjéhez épített még néhány kitérőt és zsákutcát.

Kálmán C. György

Fin de siècle. Zur Literatur und Kunst der Jahrhundertenden. Hrsg. von Roger Bauer, Eckhard Heftrich, Helmut Koopman, Woffdichrich Rasch, Willibald Sauerländer und J. Adolf Schmoll Gen. Eisenwerth Frankfurt am Main, 1977. Vittorio Klostermann.

Két szempontból is nevezetes tanulmánykötet. Módszertanilag, mert érdekes képet ad a NSZK-beli irodalomtudomány irányairól, törekvéseiről, – és tartalmilag, mert a századvéget ma – kiállításokban, reprintekben, monográfiákban, újságcikkekben, viseletben – újra felfedezik, újra-értékelik.*

A kötet voltaképpen a Fritz Thyssen Alapítvány által ösztönzött XIX. századi kutatás része. Mint a bevezetés elmondja, 1972 óta dolgozó munkaközösségek vitáján hangzottak el eredetileg a tanulmányok. Műhelymunka tehát – így is kell bemutatnunk.

Az első rész (*Begriff und Intentionen*) olyan referátumokat, illetőleg tanulmányokat tartalmaz, amelyek a „századvég” mint korszak vagy áramlat meghatározására vagy legalábbis fogalmi pontosítására lennének hivatva. Az „esztéticizmus-dekadencia l'art pour l'art” önmegjelölő hármasságot írják le legtöbben – fontos új adatokat nyújtva a fogalmak megjelenésére, értékváltozására (Fritz Schalk), Eckhard Heftrich a l'art pour l'art fogalomtörténetének alapos rajzát nyújtja. Továbbmegy Woffdichrich Rasch írása; igen jó idézetekkel, plastikusan állítja elénk a „fin de siècle” életérzést, a „későn jöttés” a „Spätzeitbewusstsein” jelentkezését – a szétesés érzetét; érzékenyen mutat rá egyes motívumok

jelentkezéseire és változataira („vér”, „sokat dolgoztunk, fáradtak vagyunk”). Az ő tanulmánya veti fel a modernség és dekadencia különbségét, szétválásának kérdését.

Ezeket az általános tanulmányokat egészíti ki néhány, amely az időszaknak nem egészét, hanem egy-egy fontos elvét, fogalmát, toposztát vizsgálja. Walter Wiora a „kultúrának meg kell hálnia” szólam megjelenését (Nietzschénél, Wagnernál – Nordaunig), és Helmut Koopman gondolatgazdag, érzékeny írásában azt a jelenséget, amelyet (sajnos, nem elég pontosan definiálva) „Entgrenzung”-nak nevez; – az én kitágítását, élet és művészet egybeolvadását értve rajta; Koopman a jelenséget Hoffmannsthalnál, Schnitzlernél mutatja ki – az osztrák századvég képét így meglepő, új vonással gazdagítva – filozófiailag, érzületben mélyebbet adva az ismertetél.

Mindezek a tanulmányok persze megközelítik a századvég problémáját – bár inkább leírják és körülírják, mintsem teljességre törnek. Hiányzik a jelenségek elhatárolása, hiányzik a nem „dekadencia l'art pour l'art” körébe tartozó áramlatokhoz való viszony, ritka a kitekintés a német nyelvterületen túlra. Szellemes, csillogó írások ezek – hatalmas anyagot könnyedén emelnek fel –, de az elhatárolás, a definiálás, a kategorizálás nem erős oldaluk. (Visszahatás is ez; vagy visszalépés egy régebbi modorba – egy bizonyos túl-tudománykodó, szcienticis áramlat tagadása.)

Ugyanebben a részben az értékezések egy másik része jelentősen tovább gazdagítja a képet a századvég egyes teoretikusai (Max Nordan, Karl Kraus, Alois Riegl) és egyes jelenségei, műfajai ismertetésével. Számunkra sok tanulsággal jár a Magyarországról származott Nordah „kulturkritikája”, a maga túlzó, elfogult elemeivel, és fontos sokoldalú elemzésével a Riegl-tanulmány, amelynek szerzője Willibald Sauerländer, ismert művészettörténész. – Más hangvételű tanulmányok jellemzik a kötet *B. (Vorbilder)* részét; hallatlanul gazdag anyag található itt, idézetek, hivatkozások bősége, széles körű asszociációk, nagy műveltség; a szerzők láthatólag örömmel, gyönyörködve írnak, élvezik a munkát – beavatottak művelt beszélgetése ez –, enyhén ironikus izzel, egy csekélyke szkepszissel. Egy-egy jelenséget a motívumelemzés, a toposzvizsgálat eszközeivel ragadnak meg – zene, képzőművészet, irodalom egyaránt szóba kerül –, a tudományos módszer, apparátus pedig háttérben marad, rejtve működik. Lea Ritter-Santini *Maniera grande* tanulmánya az egyik kiemelkedő példa; a szerzőnő különleges érzéke a kis finomságok, a rejtett szépségek

*Egyidejűleg jelent meg pl. Hans Hinterhäuser tanulmánykötete: *Fin de siècle. Gestalten und Mythen*. München, Wilhelm Fink Verlag.

íránt teszi vonzóvá a tanulmány, amely egyébként azok közé tartozik, ahol a tudásanyag nagy része a lábjegyzetekben rejtőzik el. A másik ilyen tanulmány Roger Baueré, aki ugyancsak az apró tényekből kiindulva, finom eleganciával rajzol fel a századvég térképére egy új vonást: a barokk újrafelfedezését – s ezzel egyúttal hagyományörző, esztéticizmusellenes vonást, a „hagyományos Ausztria” védelmét. Lothar Hönnighausen azt mutatja ki, hogyan jelentkezik a dekadencia jegyei a kalandregényben, főleg Rider Haggardnál – módszertanilag is tanulságos írása egyöntetű fogalomhasználaton nyugszik (225. l. a dekadencia, az aesthetic movement stb. meghatározás). Végül: H. Hinterhäuser újabb irányba, a spanyol irodalom felé tájtja a kört – a „preraffaelita asszonyalakok” megjelenését elemezve. (Hinterhäuser egyébként, fentebb említett könyvében a toposzkutatás gyönyörködő-írói módját gyakorolja – a Dandy, a Kentaúr, Krisztus alakja a századvégen –, mind megannyi hálás téma erre.) Mindenesetre: az ebben a részben sorolt szerzők tanulmányai talán legmeggyőzőbbek, és a legtöbbet adtak a századvég komplex megismeréséhez.

A C rész (*Der Symbolismus und seine Motive*) inkább részleteket, adalékokat, leíró ismertetéseket közöl, a belga, holland, lengyel, svájci, skandináv szimbolizmusról (közülük a lengyel és finn „szociális” és „nemzeti” irányultsága jellegzetes, a mi irodalmunk szempontjából is fontos tény). Alapos, részletes tanulmányt írt Friedrich Wilhelm Fischer a titkos tanok és a szimbolizmus kapcsolatáról, főleg festők teóriáit elemezve. Két tanulmány is tárgyalja az 1900 körüli Krisztus-képet (Hinterhäuser említett kötetében található egy harmadik is, J. A. Schmollojen). Eisenwerth ennek egy templomi festészetben szokásos pietista-konzervatív változatát, Helmut Schener pedig az irodalomban a társadalmilag színezett. Schener tanulmánya marxista szándékú, és ezzel a kötet írásainak módszertanilag egy újabb csoportjának képviselője.

Van ugyanis a szerzőknek olyan sora, akik szociológiai-filozófiai alapozással vizsgálják a tárgyat – a frankfurti iskola, Adorno, Gadamer ideológia-kritikai vagy Lukács –, és újabb marxista módszerű német irodalomtörténeteszek megállapításaira, szempontjaira támaszkodva. Horst Fritz *Die Dämonisierung des Erotischen* c. írása, Wolfgang Kutteneuler Wedekind *Der Marquis von Keith* elemzése és Renato Wernernek a fiatal Heinrich és Thomas Mann művész-artista metafi-

zikáról írott tanulmánya képviseli ezt az irányt – ők aztán nem gyönyörködnek anyagukban. Inkább leszólják, gúnyolódnak rajta, leleplezik – szigorúak és balosok – főleg a bochumei Renáte Werner – leginkább a mai nyugatnémet újabboldal egyik célpontjával, Thomas Mann-nal szemben.

Ritkaságként találunk a kötetben szövegnyelvészeti megközelítésű kísérleteket is. (Helmut Schanze a *Buddenbrooks* fogadtatásáról), a „módszertani apparátus” itt nagyon is kirakatba helyezett, kedvteléssel fitogtatott – fontosabb, mint maga a tárgy.

Nem soroltunk fel, ismertettünk minden tanulmányt – szólnunk kell Günther Martens irodalomszociológiailag is tanulságos tanulmányáról egy strasbourgi költőcsoportról, ahol a nagy áramlatok helyi, „köztes-terület” változatát lehet tanulmányozni, vagy Hartmut Zelinszky nagy apparátussal felépített Hoffmannthal- és Ázsiatanulmányát, amely ugyancsak a „misztikus-metafizikus” századvég egy vonására figyelmeztet.

A *Fin de siècle* kötet mind adatokban, szempontokban, mind részletfeldolgozásokban, megfigyelésekben tovább gazdagítja a századvégről alkotott képünket, módszertanilag is tanulságos szemle, és sok olyan szempontra figyelmeztet, amelyeket a közép-európai és a magyar jelenségek vizsgálatában is hasznosíthatunk. Az *összkép*, az *összértékelés* még hátra van.

Szabolcsi Miklós

Booss, Rutger: *Ansichten der Revolution Paris. Berichte deutscher Schriftsteller Berlin, 1977.* Akademie-Verlag, 272.

Az 1830-as francia Júliusi Forradalom után hirtelen megszokásodtak a német szerzők Párizsról szóló tudósításai és levelei. Ezeket mindaddig alig vizsgálták és méltányolták. A szerző az ún. „Júliusi irodalom” tárgykörébe tartozó írásokat válogatja össze és elemzi keletkezésük történelmi feltételeivel összhangban. Azt vizsgálja, „hogyan reagáltak a német írók a Júliusi Forradalomra, hogyan ismerték fel az európai jelentőségű eseményeket, és hogyan kísérelték meg tisztázását és körülírását”. (9.) Elsősorban Franz August Gathy, Johann Heinrich Schnitzer, Friedrich von Raumer, Johann Christoph Held, Friedrich Seybold, Richard Otto Spazier, Eduard Beumann, Adalbert von Bornstedt és mások műveiről kapunk tájékoztatást. A párizsi levelezések nem

csupán a könyvkiadásra korlátozódtak, mert időszakosan a napilapokban is megjelenhettek. Ezzel a szerző vizsgálódása körébe vonja a napi sajtót is, mindenekelőtt a területen túli augsburgi Allgemeine Zeitungot, amely Heine *Francia állapotok* című cikksorozatát közölte. A mű keletkezési története, Heine és Börne tudósításainak fiktív szerkezete és tapasztalati tartalma közötti viszony kérdésének elemzése kiszélesíti a vizsgálódást. Heine cikksorozatának nagy újdonsága – összehasonlítva az Allgemeine Zeitung egyéb franciaországi tudósításaival – az események hátterének megvilágítása. (178. old.) Heine tudósításaiban nem riadt vissza fiktív adalékok és időbeli variációk felhasználásától sem, ha ezzel nagyobb történelmi összefüggéseket tudott megvilágítani. Ugyanez vonatkozik Börne *Párizsi leveleire* is, jóllehet utóbbi szigorúan ragaszkodott az adott tényekhez, és ritkán érte el azt a fokot az elméleti általánosításban, mint Heine a *Francia állapotok*ban. Éppen azért, mivel mindkét alkotó teleltudozta és gazdagította tudósításait fiktív tényezőkkel, azért tudták mélyebben és differenciáltabban ábrázolni a franciaországi viszonyok ellentmondásosságát, mint kortársaik, akik sokszor csupán a puszta információt igényelték, és különösen a korai tudósításokban az 1830-as forradalomról entuziasztikus, voluntarista képet rajzoltak. Ezt bizonyítja a szerző egy rendszerezett záró fejezetben, amelyben az egyes alkotóknak a forradalomról, a júliusi monarchia társadalmáról, az ipari forradalomról és a szociális kérdésekről alkotott nézeteit mutatja be. Ennek a tanulmánynak az értéke elsősorban a „Júliusi Irodalom” mellékelt jegyzékében és keletkezési feltevéseinek ismertetésében, kisebb mértékben a részletelemzésekben rejlik. Átfogó képet nyújt az 1830 körül Párizsban élt, politikailag elkötelezett írók alkotói intencióiról és lehetőségeiről.

Ingrid Pepperle
Berlin

Erich Edler: *Die Anfänge des sozialen Romans und der sozialen Novelle in Deutschland* Frankfurt am Main, 1977. Klostermann, 367. (Studien zur Philosophie und Literatur des neunzehnten Jahrhunderts; Bd. 34) gr. 8°

Ez a kísérlet jelentős elmaradást pótol az 1848-at megelőző korszak, az 1840-es évek második fele irodalmának kutatásában. Egy több évtizedet átfogó forrástanulmány eredménye. Ez az elmaradás nem csupán a polgári kutatás eredmé-

nye, hanem a forradalom előtti időszak társadalomkritikai tartalmának tudatos elfojtása.

Edler azzal a szerény igénnyel lép fel, hogy összeállítsa az „eltűnt és a második világháború következtében részben pótolhatatlanul elveszett anyagok” jegyzékét (11.), illetve hogy „a tizenkilencedik század első felének összképére vonatkozó további munkálatok számára megbízható alapot” teremtsen (13.).

Ehhez a nemcsak „kiemelt” irodalomhoz a hatás szemlélet bekapcsolásából nyeri az elméleti-módszertani bevezetést. A publicisztika, az újságírás, a gúny- és röpirat irodalom, a szórakoztató és a köznap regény és a ponyvairódom kerül előtérbe, mint olyan eszköz és forma, amelynek segítségével és amelyben először a szociális probléma megfogalmazódik.

A téma kialakulásának folyamatát Edler a Júliusi Forradalomtól kezdve (az „előfutár” Pestalozzi és Salzmann is beleértve) egészen az 1860 körüli végleges restaurációig követi nyomon.

A rendkívül bőséges anyag a proletár rétegek szerint tagozódik történelmileg és társadalmilag (vidéki proletariátus, a nagyvárosi társadalom elemei, kézmű és ipar). Az elemzés fontos eredménye az a megállapítás, hogy 1843 körül következett be Wilkomm és Bettina von Arnim megjelenésével az áttörés. Az ipari forradalommal felépő, az új társadalom két vezető osztálya közötti heves ellentmondások kiéleződése – különösen az 1844-es takács-felkelés után – az egész német elbeszélő irodalmat uraló téma lett.

Edler az ábrázolásmód speciális tartalmi és formai kifejeződési módjának vizsgálatát dolgozza ki, amelyek összefüggnek a szerzőknek a szociális problémákhoz való kapcsolatával. Minél erősebb az ellenállás a gazdaságilag megerősödő burzsoáziával szemben és minél következetesebb a proletariátus álláspontja, annál hevesebb az új stílusirányzatok, az új módszerek, az új zsánerek (mint Köppen riportjai, Wolf és Dronke), az új témák és elbeszélésformák előretörése. Sok minden először fogalmazódik meg, alakul ki és formálódik ebben az irodalomban, ami később az irodalomtörténetbe a naturalizmus címszó alatt került be.

A befogadási síkok bevezetésével tudja Edler ennek a prózának a sajátosságait megragadni, amelyek a bonyolult társadalmi vonatkozásokból erednek. Ezzel magyarázza Eugène Sue *Mystères de Paris*-ja és a nyomában keletkezett német fordítások (p. *Az anyalka* Prutztól) sikerét. A széles közönségnek a szociális problematika iránti érdeklődését a valóságos osztályharc tapasztalatai,

valamint a francia társadalomelmélet befolyása keltették fel, amint ezek Sue közvetítésével utat találtak hozzá.

A szociális regényirodalom 1848-at megelőző korszakának első elkötelezettségét később a szociáldemokrata szerzők és a naturalisták vitték tovább.

Az általánosítás végkövetkeztetéseinek forrásközlése mellett, melyek vizsgálhatóságát és hitelességét szavatolják, az is a munka előnyei közé tartozik, hogy az anyag nem támaszt túl magas követelményeket. Edler nem hirdet új művészeti felfedezéseket. Munkája a legmesszebbmenőkig az NDK-nak az 1848-at megelőző korszak irodalmára vonatkozó kutatásai irodalomtörténeti értékét mutatja (Berlin, 1975. 8/1 kötet). Helyesen értékeli az ilyen irodalom szociális gondolatátvitelének módszertani alapjainak gyakorlatiaságát. De a szerzők teljesítményeit történelmileg is helyesen igazolja.

Edler ebben a munkájában fontos ismereteket közvetít arról a „mozgalmas és lebilincselő körképről”, amely az új fejlődés bizonyos vonásainak sajátosságát magában hordozza. Ennek ábrázolása az 1848-at megelőző korszak irodalom-esztétikai és történeti kutatásainak előfeltétele.

*Ingrid Pepperle
Berlin*

Reinhard Lahme: Zur literarischen Praxis bürgerlicher Emanzipationsbestrebungen: Robert Eduard Prutz. Ein Kapitel aus den Anfängen der akademischen Literaturwissenschaft im 19. Jahrhundert Erlangen, 1977. Verlag Palm und Enke, 299. (Erlanger Studien Bd. 7)

A hatvanas évek végén megindult kutatásoknak, amelyek a német polgári irodalom haladó kezdeteinek feltárását voltak hivatottak elvégezni, egyik jelentős eredménye Lahménak az NSZK-ban megjelent műve.

Robert Prutzot úgy elfelejtették, hogy maga Mehring is csak Gervinusra tudott emlékezni, amikor arról a nagy kísérletről beszélt, amelybe a polgári irodalomtudomány kezdett, hogy a klasszikus irodalom eszmei tartalmából merítsen osztályának politikai küzdelmeihez, onnan vegyen segítséget. Éppen ez a kísérlet lett korábban az elfeledés oka, mint ahogy most a megújuló érdeklődés is. Lahme figyelme az iránt a szerző iránt ébredt fel, aki azt kívánta, hogy „az irodalom segítségével formálhassuk a közönség tudatát politikailag”. Kívánságát komolyan kell vennünk

és azt kell vizsgálnunk, írja Lahme, hogy a politikai érdeklődés „egyáltalán lecsapódik-e irodalmi műveiben, és ha igen, milyen módon”.

A kötet az alábbi részekre tagozódik: egy rész Prutz életkörülményeivel, egy politikai és filozófiai nézeteivel, egy pedig irodalomtörténeti és módszertani felfogásával foglalkozik.

Már életútjának ábrázolása – harca a cenzúra, a letiltások, a felségsértés vádjá ellen – mutatja, hogy Prutz milyen következetesen, társadalmi elkötelezettségének megfelelően élt, és hogy az anti-feudális harc milyen személyes áldozatokat követelt tőle. A köztársaságról, mint államformáról, a liberalizmus kritikájáról, a politikai tömegakciók igényléséről és a forradalomról, mint „titokzatos földrengésről” vallott nézeteit, valamint „a junke-
rek és a klérus pártja” elleni engesztelhetetlenségét ismerve, nem tartom helyesnek, hogy a német íróat a liberalizmussal azonosítsák.

Lahménak sikerült olyan kérdéseket fölvetnie, olyan vizsgálódási módszert kidolgoznia – minden történelmietlen aktualizálás és a prutzi ellentmondások megkerülése nélkül –, hogy bár idealista világnézetét, polgári horizontját nem haladta meg, mégis Lahme számos tudományos és kritikai mű alapos elemzésével azt bizonyította, hogy Prutz az irodalom társadalmi vonásainak kiemelése és tudatosításával a polgári átalakulás érdekében kifejtett következetes fellépésével fontos szerepet játszott. Mint a legfigyelemreméltóbb eredeti teljesítményt, mely fontos történelmi előrelépést jelent, bemutatja a prutzi társadalomszemléletű irodalomfogalmat, valamint a határesetztétikai nézőpont betörését, az esztétikai normákon alapuló irodalomosztályozási módszerével együtt, és az olyan új irodalomtörténeti kutatási területeket, mint a publicisztika, a sajtó, a szórakoztató irodalom, a közönség és az olvasók. Ezzel a munka hiteles felvilágosítást nyújt a XIX. század polgári irodalomtudományának fontos, eddig mellőzött szakaszáról. Ezenkívül módszertani és elméleti szempontból új kérdések felvetésére ösztönöz, miközben azok történelmi dimenzióit feltárja.

*Ingrid Pepperle
Berlin*

Hankiss Elemér: Érték és társadalom. Tanulmányok az értékszociológia köréből Budapest, 1977. Magvető, 393.

Ebben a kötetében a szerző az irodalomelméletől a szociológiáig vezető útjáról ad számot. Munkaterületének megváltozása két okkal magyarázható: részben érdeklődése alakult át, részben

az őt ért támadások késztették arra, hogy szakmát cseréljen. Ami a kifejezetten szociológiai vizsgálódásokat illeti, ezek horderejét szakmai tájékozatlanságunk miatt képtelenek vagyunk megítélni. Csak addig tudjuk követni az okfejtést, amíg az irodalomra vonatkozik. A könyv átmeneti, félig irodalomelméleti, félig szociológiai jellegéből adódik, hogy Hankiss egyértelműen meghatározott célból vizsgálja az irodalmat. Szempontját ő maga így fogalmazza meg: „az irodalom a társadalom egyik legfontosabb értéktermelő, értéktároló, értékközvetítő intézménye, s mint ilyen szervesen s elválaszthatatlanul beépül a társadalmi gyakorlatba” (7. l.).

Az egykori jogtalan támadások hatása annyiban szerencsétlennek mondható, amennyiben Hankisst nem korábbi tételeinek továbbfejlesztésére, nem gondolatainak elmélyítésére, hanem új kutatási terület birtokbavételére ösztönözte. Ennek a már csak részben irodalommal foglalkozó kötetnek olvasása közben óhatatlanul megfogalmazódik a következtetés, hogy irodalomtudományunk elvesztette egyik leghatékonyabb értekezőjét, s éppen akkor, amidőn a legnagyobb szükség lenne olyan közvetítő műfajra, amely áthidalná a szakadékokat az irodalomnak szigorúan elméleti igényű tudományos feldolgozása és népszerűsítése között. Hankiss a szakirodalomnak hihetetlenül széles körét ismeri. Tájékozódása olykor már túlzottan gyors. Egy ötvenöt lapnyi fejezetben például nem egyszerűen az irodalom, hanem egyszerűen az emberi társadalom fejlődésének kérdését is fölveti. Vitatható, nem szerfölött súlyos kérdéseiről van-e szó ahhoz, hogy igazán érdemleges módon lehessen vele megbirkózni ennyire rövid terjedelemben. A rövid lélegzetű megfogalmazás ugyanis arra kényszerítheti az értekezőt, hogy kutatási beszámolóival indítsa szövegét, rövidre zárja gazdag ötleteinek módszeres taglalását, a kifejtésben jelzésszerű s metaforikus kifejezésekkel is éljen, s egy-egy lábjegyzetben különböző színvonalú munkák felsorolására szorítkozzék.

Hankiss tudományfelfogása demokratikus. Nem a szakértőknek, hanem tágabb közönségnek ír. Ez okozta páratlan hatását az 1960-as években. Csakis elismerés illetheti ezt a hatást, hiszen nem a magyar tudomány meglevő eredményeinek népszerűsítésével, hanem a hazai tudósok által nem vagy kevésbé tárgyalt kérdések fölvetésével érte el. A nem szakavatott olvasói igények figyelembevételének azonban ára is lehet a tudományban. Hankiss címeit tagadhatatlan szellemességük ellenére olykor kissé retorikusnak érezzük (pl.

Donald kacsa és a szemiotika, Szentgyörgyök és sárkányok). Előfordul, hogy a szerző az érdeklődést úgy csigázza föl, hogy kicsit túlzó szembeállításal él: „botránykőnek” nevezi a művészetet, amiért nem hajlandó fejlődni akkor, amidőn „minden fejlődik manapság”. Persze nagyon is elképzelhető, hogy némi irigység, a szemléletes írásra való készség hiánya is ludas abban, hogy szenvtelenebb, tárgyyszerűbb értekező nyelvet igényelnénk.

A nyelvben több, a szemléletben viszont kevesebb józanságot tartanánk indokoltnak. Vajon elég tág-e a fejlődés értelmezéseiről adott áttekintés, nem rekesztődik-e ki néhány lényeges fölfogás azon a címen, hogy „kifejezetten metafizikus, misztikus elképzelés” (132. l.)? Az a sejtésünk, hogy Hankiss túlzottan észelvű s kissé pozitivistá módon határozza meg a fejlődést. A könyv zárófejezetében úgy tárja elénk a jövőt, hogy nem számol a visszaesés lehetőségével, váratlan mozzanattal. Nyilvánvalóan kartja, hogy egyrészt „a silány áru-kultúra, a tömegirodalom” változatosabb, mint az eltűnő „népi kultúra” (153. l.), másrészt azt állítja, hogy „közhely, köztudomású, mindannyiunk közös élménye, hogy az esztétikai-művészi élmény intenzitása tekintetében a legegyszerűbb remekbe sikerült népdal sem marad el Sappho, Petrarca vagy József Attila legszebb költeményeitől” (155. l.). A magunk részéről némileg túlzott egyszerűsítésnek véljük a föltételezett közmegegyezésnek efféle eszményítését. A népköltészet műfajai – a legendától a balladáig, a találos kérdéstől a varázsmeséig – számunkra nagyobb változatosságot kínálnak, mint a nehezen meghatározható ponyvairodalom, azt viszont nem mernénk állítani, hogy legkedvesebb népdalunk, a *Megöltek egy legényt*... éneklése éppoly nagy esztétikai élményt váltana ki belőlünk, mint a *H-moll mise* „Osanna” tételének meghallgatása. Ez utóbbi több évszázados hagyományoknak olyan alkotó átértékelését, a jelrendszernek olyan összetettségét foglalja magában, amely kivételesen erős élményt válthat ki a befogadóban.

Az *Érték és társadalom* tanulmányai egységes szemléletre vallanak. Vitánk minden egyes részlete visszavezethető arra, hogy az alaptételek egyikét nem osztjuk. Tény és érték, megismerés és értékelés merev szétválasztását a magunk részéről pozitivistá ábrándnak véljük. Bármiféle megismerés értékel, kiválasztja, amit meg akart örízni. Az értékelést nem a tényekre viszik rá, ellenkezőleg: aényt az értékelés teremti meg. Megismerés csakis jelrendszerekkel lehetséges, ezek a jelrendszerek pedig történetileg változó hagyományok,

megszokások. Ennek a történeti vetületnek a vizsgálatát hiányoljuk abból a fejtegetésből, amelynek tárgyát Hankiss a rá mindig jellemző elsőrendű ízléssel választja ki. Az *Októberi táj* című háromsoros Kosztolányi-vers értelmezésére gondolunk. A tanulmány retorikai része kifogástalan – *A népdaltól az abszurd drámaig* legjobb oldalaira emlékeztet –, a nem retorikai fogalmak használata viszont arra enged következtetni, hogy Hankiss nem eléggé tudatosítja olvasójával, hogy a mű és a befogadó egyaránt saját konvenciórendszert mondhat magáénak. Csakis akkor beszélhetünk „erős érzelmi telítettségű”, illetve „érzelmileg közömbös, „hűvös” szavakról” (104. l.), ha egyrészt tisztázjuk: ez a szembeállítás mennyiben képezte részét Kosztolányi jelrendszerének, másrészt figyelmeztetünk arra, hogy a különböző korokban élő befogadók a jelrendszerek változása következtében mást és mást érthetnek „érzelmi telítettség”.

A művészi jelrendszerek történeti változékonysága: a tragikum vizsgálatából is ennek kiemelését hiányoljuk. Egyes tragédiák értelmezésével is azért lenne vitánk, mivel Hankiss nem hangsúlyozza, hogy az általa vizsgált művek különböző jelrendszereket használnak s a befogadó is különféle hagyományok alapján értelmezheti őket. Ezt olvassuk: „Mert nem hamis illúzió-e az, hogy a halál az valami szép, valami nagyszerű, valami költői dolog, hogy voltaképpen nem más, mint – mondjuk – az elmúlás csillogó áramában való virágos alámerülés?” (186–187. l.). Vajon nem módosítja-e Hankiss állításának egyértelműségét az a tény, hogy az általa vizsgált tragédiák többségét évszázadokig olyan nézők is látták, akik hittek túlvilágban? Befogadók és művek hagyományai sokfélék lehetnek, s így megfogalmazható a kérdés: egyaránt tragédiát kell-e látni a *Phaedrában* és a *Godorban*, s a regényzáratoknak kezdeményező erejű vizsgálatában nem célszerű-e azt is tekintetbe venni, hogy az olvasó értékrendjén is múlik, mit tekint értékeknek illetve értékhiánynak egy mű világában.

Hankiss tevékenységének mindig a nálunk még kevésbé tanulmányozott kérdések fölvetése, a társadalmi hatékonyság, a nevelő célzat volt erős oldala. Könyvének számunkra igen fontos tanulsága, hogy a magyar irodalomtudományak a hatvanas években bekövetkezett átalakulása 1968–70-ben még nem hatott a napi bírálatokra, a tankönyvírás pedig ugyanakkor még az ötvenes évek bírálatához képest is visszaesést mutatott. Sőt, közoktatásunknak a másik oldala is elszomorító: társadalmunk azt várja el a tanártól, hogy

mindig semmitmondó közmegegyezésnek megfelelően viselkedjék, azaz pusztán tagadó értékmérce alapján vélekednek róla, azt várva tőle, hogy soha senkit ne botránkoztatson meg.

A kötetből nemcsak ez a borulató végkifejlet olvasható ki. Létezik a szerzőnek derűsebb következtetése is: azt jóslja, hogy a teremtmény készség társadalmi méreteiben előtérbe fog kerülni. Hasonló jövőt már korábbi szerzők is jósltak – példaként elég a romantikusokat említeni. A magunk részéről szerényebb vágyakat táplálnánk, mivel az emberiség kultúrájának fenntartása is rendkívül nehéznek bizonyulhat. Az *Érték és társadalom* című kötetben feszültséget érzünk a magyar oktatás nehéz helyzetének bátor kifejtése és az alkotó szellem egyetemes érvényre jutásának látomása között. Egyelőre azt is megelégedéssel vennénk tudomásul, ha Hankissnak a közoktatásról írott tanulmánya több eredményt hozna, mint a népszerű dalszövegekről évekkel korábban írt tanulmánya.

Szegedy-Maszák Mihály

Semiotics in Poland 1894–1969. Selected and edited with an introduction by Jerzy Pelc PWN – Polish Scientific Publishers, Warszawa – D. Reidel Publishing Company, Dordrecht, Holland/Boston, U.S.A., p. xxvi, 504. (Synthese Library – Studies in Epistemology, Logic, Methodology, and Philosophy of Science – Volume 119.)

Európa egyik legrégebbi, legjobb és a legjobban szervezett szemiotikai iskolája a lengyel logikai szemiotika. Előzményei már a múlt századra nyúlnak vissza, és világhírűvé vált mai mesterei büszkén tekintenek vissza az előzményekre. 1971-ben Varsóban jelentette meg Pelc professzor, a lengyel szemiotika mai vezetője a *Semiotyka polska 1894–1969* c. kötetet, lengyel nyelven, amely a szemiotikatörténet szempontjából tett közzé fontos korábbi tanulmányokat, illetve ezek részleteit. Már akkor kifejezte azt az igényt, hogy a nemzetközi kutatás számára is hozzáférhetővé kell tenni ezt a fontos anyagot. Így látott napvilágot a jelen, angol nyelvű publikáció.

Az angol kiadáshoz írott rövid bevezető tárgyalja a lengyel szemiotika eseményeit, részvételét az 1971-es esztendő után. Az eredeti lengyel kiadás előszava (ezt most rövidítve és némileg átformálva közli a kötet) eddig az ideig tekintette át a lengyel szemiotika történetét, utalt a főbb irányokra. A jelen kötet 34 tanulmányt hoz, 21

szerzőtől. A kötet végén szerzőnként sorolják fel a művek eredeti publikációit. Ezután a szerzők életrajza, fontosabb szemiotikai publikációik jegyzéke olvasható. Ez rendkívül pontos, részletes információkat ad, és voltaképpen a lengyel szemiotika sok kiválóságát mutatja be. Igen rövid tárgymutató (és ilyen jellegű névmutató) zárja a könyvet.

Tartalmilag igen sokrétű a publikált anyag. Könyvek részleteitől tanulmányokig, rövid megjegyzésektől monografikus igényű feldolgozásokig terjed. A logika, szimbólumelmélet, nyelvelmélet, pszichológia, ismeretelmélet, filozófiatörténet nyilvánvaló módon sokszor visszatér a tanulmányokban. Amint ismeretes, a lengyel logikai szemiotikusok rendszeresen foglalkoztak az igazság, a nevek, a kijelentések szemiotikai vizsgálatával, a nyelvek (elsősorban a tudományos nyelv) formalizálásával. Érdekes, hogy az irodalomelmélet, művészetelmélet, esztétika és kultúraelmélet köréből írott szemiotikai tanulmányokat nem közli a kötet. Ezekhez egy másik, hasonló terjedelmű kötetre lenne szükség. Igaz ugyan, hogy a társadalmi, kommunikációelméleti szemiotika csak az utóbbi évtizedekben jelentkezett nagy erővel a lengyel tudományosságban, előzmények azonban itt is felbukkannak, és ezeket is közzé kellene tenni a nagyvilág számára.

A munka így nemcsak áttekintést ad, hanem ígéret is arra, hogy tovább publikálják a lengyel szemiotika klasszikusainak antológiáit.

Voigt Vilmos

Kerényi Károly: *Görög mitológia. I.: Történetek az istenekről és az emberiségről. II.: Hérosztörténetek.* Fordította: Kerényi Grácia. A magyar kiadás képanyagának összeállításában közreműködött Szilágyi János György. Budapest, 1977. Gondolat Kiadó, 522. CLI t.

A görög mitológia iránt érdeklődőknek eddig sem volt okuk a kétségbeesésre, ha ismereteiket modern és magyar nyelvű műveken kívánták paléozni. Inkább a bőség zavarával küszködhettek: vajon Trencsényi-Waldapfel Imre *Görög regékjét* vagy immár több mint féltucat kiadásban napvilágot látott *Mitológiáját* vegyék-e kézbe, avagy Ranke és Graves *Görög mitológiájához*, illetve az erdélyiek *Mitológiai Abécéjéhez* forduljanak felvilágosításért. És most itt van, mindennek tetejébe, Kerényi Károly *Görög mitológiája*.

Trencsényi szórakoztató és egyszersmind tanulságos olvasmánynak szánta két könyvét, s

elsősorban a nagy klasszikus szerzők műveinek tartalmi összefoglalóival vezeti be olvasóit a görög mitológiába. Ranke és Graves műve viszont tipikus „Nachschlagwerk”: tömören, csak a lényegre szorítkozva, a klasszikusok mellett megannyi egyéb auktor kiaknázásával gyűjti egybe az egyes istenalakokhoz vagy hősökhöz fűződő történeteket, s az ismert variánsokon kívül a kevésbé ismerteket is lelkiismeretesen csokorba szedi, le származási táblák és terjedelmes index kíséretében, a források pontos feltüntetésével. Ranke és Graves kötete nem kellemes időöltést kínál, hanem munkaeszköz, könnyen kezelhető információ-tár akar lenni, akár a szakember számára is. Kerényi Károly *Görög mitológiája* egyesíti a magyar szerző és a külföldi szerzőpáros erőnyeit: olvasmánynak is élvezetes, lévén írója a stílusnak sem lebecsülendő mestere, s családfáival (423–434), forrásmegjelöléseivel (459–488) és névmutatójával (495–515) a lexikonszerű alkalmazást is elősegíti.

De Kerényi könyvének igazi becse és vonzereje nem kettős felhasználhatóságában rejlik, hanem abban a módszerben, ahogyan a mitológia „holt anyagát” (9) megpróbálja, már amennyire lehet, megint élővé varázsolni. Ahogyan el tudja hitetni olvasóival, hogy a szépen sorjázó történetek valamikor egy nép eleven tudatát alkották. Az a „fogás”, mellyel Kerényi ezt a szándékát valóra váltja, voltaképp Kolumbusz tojása: egyszerűen többes szám első személyben meséli el az olümposziak és a hellén régmúlt hősei köré fonódó elbeszéléseket. Könyvéből mintha egy hajdan élt görög hangját hallanánk, olyanét persze, akinek feltehetőleg állandó olvasójegye volt az alexandriai könyvtárba, s akinek mindenesetre személyesen is köze van az elmondottakhoz. Így aztán a képzelt cicerone úgy mesél, úgy magyaráz, úgy tér ki a részletekre, a különféle mítoszvariánsokra, olyan otthonos természetességgel és tájékozottsággal, hogy történetei megelevenednek, érzelmi felhangokat, emberi távlatot nyernek. S a fiktív elbeszélőkre fűelve a könyv forgatója egyszer csak azon kapja magát, hogy a szerző jóvoltából mintha nem kívülről, de belülről ismerkednék a görög mitológia épületével, s mintha nem felfogadott vezető, hanem maga a házigazda kalauzsolná.

Ez a közvetlenség, ez a belülről-láttatás Kerényi könyvének legvonzóbb tulajdonsága. Ezért jelenthet élményt, ezért támaszthat egészséges étvágyat, gondolom, sokakban, újabb Kerényi-művekre.

Szepessy Tibor

Edward M. Palumbo: *The Literary Use of Formulas in Guthlac II and their Relation to Felix's Vita Sancti Guthlaci* The Hague–Paris, 1977. Mouton, De Proprietatibus Litterarum. Series Practica, 37. 87.

Szent Guthlacnak, a VII–VIII. század fordulóján Angliában élt remetének életrajza három változatban maradt az utókorra. Egyikük latin nyelvű prózában íródott és a crowlandi Félix a szerzője. A másik kettő az ó-angol költészet egy-egy jeles darabja, a Guthlac I és a Guthlac II. Míg az első verses változatról az az irodalomtörténet felfogása, hogy a szájhagyományt követi, a második több latin nyelvű próza munkára támaszkodik, közöttük a Félix-féle *Vitara*.

Általánosan elfogadott nézet szerint egy költői alkotásban akkor és ott találunk nagyszámú formulát – azaz azonos verstani helyzetben vissza-visszatérő szócsoportokat –, amikor és ahol a költő nem támaszkodott forrásra. Ilyenkor a hagyományos költészeti közkincsból merített, függetlenítette magát az írott előzménytől, sőt – egyesek föltételezése szerint – alkotásmódja gyaníthatóan orális volt.

E. M. Palumbo ezzel a teóriával száll szembe, amikor gondos szövegösszevetésekkel és az ezek alapján összeállított statisztikákkal kimutatja, hogy a Guthlac II ilyen természetű elemzése nem igazolja ezt az elméletet.

Kismonográfiájának 3. és 4. fejezetében a költeménynek 2–3 passzusát vizsgálja meg. Az első három vizsgált szakaszban a költő viszonylag szorosan követi latin forrását; a második háromban viszont olyan szövegrészek vannak, amelyek a költő tartalmilag is önálló alkotásai, amelyeknek nincs meg a párhuzamuk a latin nyelvű előzményben. Az elemzés végeredményeképp (5. fejezet) leszögezi: mind a forrását szorosan követő, mind az attól független részekben nagyjából azonos arányban találhatók formulák, illetve formulás kifejezések; ezek csak igen ritkán szolgálják a pusztá sorkitöltés célját, többségüknek fontos tartalmi vagy stilisztikai szerepe van. A formulák jó része megtalálható az ó-angol költészet egyéb alkotásaiban is, ami arra mutat, hogy a költő tudatosan állította bele hagiografikus alkotását a hősköltészeti hagyományba. Erre mutat az is, hogy ez utóbbival azonos tematikus anyagot is bevett költeményébe. Ha ehhez még hozzávesszük azt a megfigyelést, hogy mind a 3., mind a 4. fejezetben elemzett szövegrészek tartalmaznak ritka szavakat, sőt „hapax legomenonokat” is, bátran levonható az a következtetés, hogy a

Guthlac II költője litterátus ember volt, nem orálisan alkotott, sőt – az eredményeket kiterjesztve az ó-angol költészet egyéb darabjaira is – a korszak költői olyan alkotók voltak, akik a szájhagyomány nyelvi jelenségeit éppúgy, mint az írott költészet eredményeit tudatosan, tartalmi-stilárius céllal illesztették bele műveikbe.

E. M. Palumbo világosan felépített tanulmánya jóleső örömet okoz, amikor megmutatja, hogy az olykor pejoratív értelmű „mikrofilológia” a maga illetékességi körén belül egyedül alkalmas eszköze lehet elvi jelentőségű kijelentések helyes megfogalmazásának.

Boronkai Iván

Lucien Febvre: *Life in Renaissance France*. Edited and translated by Marian Rothstein Boston, 1977. Harvard University Press, 163.

Lucien Febvre (1878–1956) a XX. századi francia történetírás legizgalmasabb, s talán legnagyobb alakja. Művei a történelemmel való foglalkozás egy érdekes, a maga korában rendkívül újszerű módját tükrözik. Történelmi munkái, amelyeket Lutherről, Rabelais vallásáról, II. Fülöp vagy Navarrai Margit udvaráról írt, sokszor éppen annyira irodalomtörténetek, mint a hagyományos értelemben vett historiográfiák. Olyan történetírást kívánt megvalósítani, amely merészen áttöri a pozitívizmus által szűken értelmezett, elsősorban eseménytörténetre koncentráló história-eszményt, olyat, amelyik bebetör az egyéb társadalomtudományok, a pszichológia, néprajz, irodalom- és művészettörténet birodalmaiba is.

Munkásságának kezdetén, a húszas években hallatlanul jelentős volt ez az új irányzat, s mivel Febvre nemcsak történésznek volt kiváló, de tudományszervezőnek is, sikerült diadalra vinnie eszméit. 1929-ben, strasbourgi professzortársával, Marc Bloch-hal megalapították az *Annales* című folyóiratot, amelynek alcíme gazdaság, társadalom, civilizáció lett, jelezve, hogy eszményük egy komplex, művelődéstörténetre összpontosító historiográfia létrehozása. Irodalmi művek és képzőművészeti alkotások elemzésének bekapcsolásával az *Annales* köréhez tartozó tudósok olyan kérdésekre kerestek választ, hogy milyenek voltak egy adott kor emberének érzései, hogyan működött gondolkodása, miként szervezte életét. Febvre és iskolája azonban nem az akkor divatos szellem-történeti irányzatokhoz csatlakozott, hanem inkább a Max Weber és Mannheim Károly által fémjelzett szociológiai iskola egy sajátos, francia

változtatást teremtette meg. Febvre érdemeit olyan ma is dolgozó tanítványai hirdetik, mint Robert Mandrou vagy Fernand Braudel.

A jelen kötetben angolul első ízben megjelent öt esszé 1925-ben keletkezett, s mind teljes fegyverzetben mutatja Febvre-t, a történészt. Az első tanulmány a XV–XVI. századi francia civilizáció sziluettjét vázolja fel, sorba véve a társadalmi osztályokat az uralkodótól a parasztokig, elsősorban a lakásviszonyokra és az élet általános kereteire fordítva figyelmét. Febvre célja, hogy földközelbe hozza a négy száz év előtti életet, hihetővé és kézzelfoghatóvá tegye ama távoli kor embereit a számunkra. A második fejezet a reneszánsz emberének tudáskeresését mutatja meg, azt a folyamatot, ahogyan a kolostori iskolák nagyszerű tudományos központokká váltak, ahogyan a felgyülemelő, s a felfedezések által megsokszorozott tapasztalat az újra felfedezett antikvitás örökségével ötvöződött. A történész szemével és élelátásával magyarázza meg, miként történhetett, hogy ezer évvel korábban élt emberek kultúrája úgy megbúvölhetett és hatalmába keríthetett egy egész kontinenst.

A szépség keresésével foglalkozó fejezet azt mutatja be rendkívül érdekesen, ahogyan a francia művészet az itáliai és németalföldi iskolák váltakozó erősségű befolyása közepette lassan megtalálta sajátos művészi arculatát; és ehhez a magyarázathoz megint csak nem elég a művészettörténész objektivitása, történeti perspektíva is kell hozzá. A reneszánsz elképzelhetetlen a másik nagy szellemi áramlat, a reformáció nélkül. A negyedik esszében Febvre az istenkeresés történetét írja meg, egyben szociológikus pontossággal feltárva a kor emberének vallásos életét, viszonyát a természetfölöttihez.

Az utolsó esszé, bár sorrendben leghátulra került, mégis megalapozza, s bizonyossá teszi a korábban elmondottakat. Itt a reneszánsz kereskedőről esik szó, pontosabban azokról a gazdasági változásokról, amelyek Franciaországban lehetővé tették a reneszánsz kultúra térhódítását. Febvre kedvvel hangsúlyozza az új osztály, a középosztály felemelkedésének és meghatározó szerepének fontosságát. Néha talán túloz, hiszen maga sem kerülhetett ki saját korának, eszményeinek vonzásából, ám világos végkövetkeztéseiben időnként a marxista kutatással is harmonizál. Az idő távlatában megállapításainak jó része ma már természetesen triviálisnak hat, ám részletmegfigyelései most is frissek, s ahogy a történelmet kezeli: a mai kutatók számára is példamutató.

Mit adhat az irodalomtörténetnek Febvre könyve? Mindenekelőtt kontextust biztosít az irodalmi kutatások számára. Ám tőle magától sem idegen az irodalom. Számára minden írott forrás kordokumentum, nemcsak a kincstári jegyzőkönyvek vagy a patrónusok rendeletére készült krónikák, de Rabelais *Gargantuja*, Navarrai Margit *Novellái*, ismeretlen falusi papok diáriumi, külföldre bujdosott diákok peregrinációs naplói is.

Az angol kiadás külön előnye, hogy a fordító Marian Rothstein Febvre eredeti jegyzeteit gondosan és bőkezűen frissítette fel a kurrens francia és angol kutatások eredményeivel, bibliográfiai adataival.

Szőnyi György Endre

Xaver Stalder: *Formen des barocken Stoizismus. Der Einfluss der Stoa auf die deutsche Barockdichtung* Bonn, 1976. Bouvier Verlag Herbert Grundmann, 168.

Az 1970-es évek elejétől mind a filozófia, mind a művelődés és irodalom történetének kutatói között Európa-szerte élénk érdeklődés nyilvánul meg a sztoicizmus vizsgálata, hatása és elterjedése, főképpen pedig irodalmi megjelenési formái iránt. Elég ha ezúttal csupán Michel Spanneut nemrég megjelent monográfiájára (*Permanence du Stoicisme*, 1973) utalunk, amely az ókortól a XX. századig dolgozza fel a Sztoa megjelenési formáit, részletesen elemzi jelentősebb képviselőinek írói munkásságát, s bemutatja e filozófiai irányzat korszakonként változó arculatát, mozgalmasságát, aktualizálhatóságát és funkcióit.

Stalder jól ismeri Spanneut monográfiáját, s annak eredményeihez kapcsolódva, a sztoicizmus évezredek történetébe ágyazva vizsgálja meg a német barokk költészetben megnyilvánuló sztoikus áramlatot, így olyan területre terjesztette ki figyelmét, amely Spanneut könyvében alig néhány soros említést kap. Hozzátehetjük mindjárt: elemzése nemcsak az európai filozófia történetében búvópatakként fel-felbukkanó áramlatról, hanem a német barokk poézis három kiemelkedő képviselőjéről – Martin Opitz, Andreas Gryphius és Catharina Regina von Greiffenberg költészetéről – kialakult képünket is új ismeretekkel gazdagították. A zürichi szerző bevallottan ezt az utóbbit tartotta elsődleges feladatának, s ennek úgy tudott eleget tenni, hogy a három költő esetében a Sztoának három változatát meggyőzően különítette el egymástól.

A feladat viszonylag Opitz esetében volt a legkönnyebb, mivel itt a szerző kiterjedt szakirodalom alapján dolgozhatott. Aligha véletlen, hogy a róla szóló fejezetet érezzük a könyv legsikeresebb részének, s csak helyeselhető, hogy a német költő szövegeinek beható elemzése során Stalder nem erőlteti mindenáron a *barokk* terminus használatát. Így jut végeredményben arra az álláspontra, hogy Opitz esetében *humanista sztoicizmus*ról beszéljen, s hangsúlyozza, hogy az Opitz-féle szemlélet csak azt veszi át Senecából, Lipsiusból és másokból, amit a humanista gondolkodó a saját céljai szolgálatába állíthat. Így van ez például az emberi mértékletesség sztoikus alapon álló hangsúlyozásakor a *Zlatna* című versben, vagy a *Vesuvius*ban, amely nagyrészt egy Seneca-műre (*Naturales questiones*) megy vissza.

A másik vizsgált költő Gryphius, akinek sztoicizmusa vallásos színeződésű, s inkább csak a transzcendentális világra irányuló képzetekbe épülnek be a vizsgált filozófia egyes motívumai. Mindez még inkább megmutatkozik drámáiban, ahol egyrészt a humanizmusból öröklődött, másrészt a protestantizmusból származó elemek egyaránt megtalálhatók, de végül is a színpadi művek eszme- és érzelmvilága egyaránt tipikusan barokk. Kezdetét veszi itt az a folyamat, amelynek során a sztoicizmus egyes kulcsfogalmai átértékelődnek, így például a *Constantia* esetében, amely Seneca, Lipsius, Opitz és mások számára még időtlen és minden külső tényezőtől független, statikus magatartásbeli kategória volt, a sziléziai iskola barokk írója számára viszont mindig „valamiért való kiállás” („Stehen für”), aktív tett, állásfoglalás.

Tovább erősödik ez a folyamat Catharina Regina von Greiffenberg költészetében. Az osztrák költőnő misztikával átitatott protestáns vallássága a sztoicizmus fogalmait feloldja, erénytanát átértelmezi, s pietista színezetű vallásos lírájába építi be. Érdemes itt megjegyeznünk, hogy Stalder elemzése nyomán tanulságosnak ígérkezne Catharina Regina von Greiffenberg és Petrőczy Kata Szidónia költői világképének összevetése.

Míg a három költő sztoikus vonásainak elemzése értékes tanulságokkal jár, s az itt olvasható fejtegetéseket többnyire helytállóaknak érezzük, addig a neosztoicizmus európai elterjedéséről írottakhoz kiegészítő megjegyzés kívánczik. A szerző a lipsiusi tanok kisugárzódását a különböző nemzeti nyelvekre való fordítások megjelenése révén méri fel, így (Leonard Forster kutatásaira támaszkodva) állapítja meg, hogy a *De*

Constantia átültetése 1584–1616 között holland, francia, angol, német, lengyel, spanyol és olasz nyelven látott napvilágot, ebből pedig a neosztoicizmus befolyásának irányát és idejét véli megajzolhatónak.

Az anyanyelvi fordítások megjelenésének fontosságát természetesen nem áll szándékunkban kétségbe vonni, arra azonban nyomatékosan utalhatunk, hogy Lipsius műveinek ismerete nem föltétlenül a fordítás függvénye, hiszen a latin eredetit mindenütt ismerhették, már jóval a fordítást megelőzően is. Ez volt a helyzet Magyarországon is, ahol Laskai fordítása (Debrecen, 1641) inkább csak betetőzte, mint elindította a neosztoicizmus recepcióját, amelyet Rimay költészete már a század legelső évtizedében oly erőteljesen képviselt.

Bitskey István

Approches des Lumières. Mélanges offerts à Jean Fabre Paris, 1974. Klincksieck, Bibliothèque française et romane. 578.

Az impozáns tanulmánygyűjtemény a hetvenéves Jean Fabre tiszteletére készült. De az emberi sors forgandósága következtében szimbolikus emlékkönyv vált belőle, amellyel a felvilágosodás kutatói a váratlanul elhunyt mester, Jean Fabre (1904–1975) emlékének áldoztak. A tudományos közvélemény méltó nekrológia lett ez a Jean Fabre-nak dedikált, a felvilágosodás legkülönbözőbb területeit érintő gyűjteményes kötet.

Jean Fabre évtizedes varsói működése alatt érlelődött meg a lengyel megújulás és az európai felvilágosodás összefüggéseit vizsgáló alapvető összehasonlító szempontú munka, *Stanislas-Auguste Poniatowski et l'Europe des Lumières* (1952). Monografikus feldolgozása első ízben tárja föl sokoldalúan a felvilágosodáskori lengyel-francia érintkezéseket, s a Rzeczpospolita megújulásáért folytatott küzdelem szellemi gyökereit. Alapműnek számít a párizsi egyetemi időszak alatt készült *Lumières et Romantisme: Energie et Nostalgie. De Rousseau à Mickiewicz* (1963) c. könyve is. A Sorbonne professzora ebben fejt ki nézeteit a lengyel romantikus költészet geneziséről. Kedvelt kutatási területe volt Diderot és Rousseau életműve, André Chénier költészete, de alig akad kiemelkedő XVIII. századi író, aki elkerülte volna kutató szemét. Eredményes módszere, elmélyült tudása ösztönzőjévé vált a felvilágosodáskori, XVIII. századi kutatások utóbbi évtizedekben tapasztalt megújódásának; ehhez a Société française d'étude du dix-

huitième siècle elnökeként is hozzájárult. A nemzetközi együttműködés szorgalmazója volt a Société Internationale d'étude du dix-huitième siècle alelnökeként. Tudós egyénisége és emberi magatartása megbecsültté tették rokonszenves személyét. Elsőként a Lengyel Tudományos Akadémia fogadta külföldi tiszteletbeli tagjai közé (1959), később a British Academy levelező tagja lett (1970), miközben a poznańi Mickiewiczről elnevezett Tudományegyetem és az Université de Bruxelles „doctor honoris causa” címmel tisztelte meg. Az 1969-ben nyugalomba vonult tudós hátralevő éveit kutatásainak szentelhette.

A tiszteletére szánt s emlékezetét megőrkítő nemzetközi részvétellel készült tanulmánykötetben megtalálhatók Jean Fabre előszeretettel kutatott témái. A Diderot-tematika J. Balcou, P. Rétat, J. Chouillet, P. Vernière és J. Varloot írásai révén jelentkezik. Az esztétörténeti tanulmányok is kiemelkedő helyet foglalnak el a kötetben, többek között Y. Coirault, J. Dagen, J. Ehrard, J.-M. Goulemot, R. Pomeau, M. Régalo és J. Roger dolgozatával. Legszámosabban műfaji problémákkal és egyes irodalmi művek részletkérdéseivel foglalkoznak, többen a *Des Lumières au romantisme* problémakörrel, köztük J. Roussel, L. Versini, R. Laufer, J. Proust, R. Mortier és más jeles szakemberek. A francia–lengyel kutatási területet Z. Markiewicz írása J. Potockiról, M. Cadot elemzése Baert du Hollant kiadatlan kéziratáról, E. Rzakowska Marmontel lengyelországi fogadtatásáról írt beszámolója képviseli. A több mint harminc szerző tanulmányáról nehéz volna érdemben szólni. Bizonyos azonban, hogy tartalmánál fogva az egyik legértékesebb és leggazdagabb gyűjtemény marad a felvilágosodás irodalmi kérdéseit vizsgáló közös tanulmánykötetek sorában. Az *Approches des Lumières* a Centre de Philologie et de Littérature romanes de l'Université des Sciences humaines de Strasbourg „Études littéraires” sorozatában jelent meg.

Hopp Lajos

Französische Aufklärung. Bürgerliche Emanzipation, Literatur und Bewusstseinsbildung. Kollektivarbeit Leit. Winfried Schröder Leipzig, 1974, Verlag Philipp Reclam jun., 961.

A lipcsei tudományos-népszerűsítő „Reclams Universal-Bibliothek” sorozatban már számos kötet jelent meg az európai művelődéstörténet korszakaiból. Világirodalmi vonatkozásban egyes írókról is adtak ki önálló köteteket s nemzeti irodalmakról írt összefoglalásokat. Ilyen „Über-

blick”-szerű áttekintés készült például spanyol fordításból a kubai irodalomról, s egy szerzői közösség munkájaként az orosz irodalom történetéről. A francia felvilágosodás társadalmi, esztétörténeti, művészeti, esztétikai, irodalmi problematikáját az NDK akadémiai intézet, a Zentralinstitut für Literaturgeschichte romanista munkacsoportjának tagjai dolgozták fel.

Az egész témakör előzőleg azonos címmel vitára került, amelyen még részt vett a német romanista iskola nesztora, Werner Krauss is, s más szakértők, köztük W. Bahner, W. Markow, társadalom- és esztétörténészek, filozófusok, historiográfusok is hozzászóltak. A vitanyag könyv formájában sem irodalmi szempontú vázlat, hanem a francia felvilágosodás interpretációjának általános érdekű, polgári értékelésekkel polemizáló feldolgozása. A franciaországi gazdasági, társadalmi, politikai fejezeteket B. Burmeister és E. Richter írták; a szorosabban vett ideológiai, filozófiai részek szerzői H. Bergmann és M. Starke. W. Schröder, a munkálatok irányítója, elsősorban a francia irodalom ideológiai és kultúrpolitikai összefüggéseit tárta föl, külön elemzést szánva a felvilágosodás hagyománya kritikai értékelésének. Az irodalmi, műfaji fejezeteket, az elbeszélő prózát, a megújult regényt s a politikai irodalmat R. Geissler, az irodalomkritikát, a polgári dráma esztétikáját M. Fontius tárgyalja.

A szerzők szemléletére a francia felvilágosodás fogalmának dinamikus értelmezése jellemző. Bayle-től Condorcet-ig a polgári ideológia minden szinten fejlődésben van, tudományos, filozófiai, irodalmi szemszögből csak differenciált módon közelíthető meg, a szociológiai és történeti szempontok figyelembevételével, a francia polgári forradalom előtti osztályküzdelmek perspektívájában. A marxai felfogás („Bürgerliche Emanzipation”) alkalmazása a felvilágosodás jelentésében a tartalmi változást hangsúlyozza, a korábbi feudális jelleggel szemben, a polgári ideológia túlsúlyát. Így a francia felvilágosodás bonyolult folyamatát nem okozati tényezőként, hanem a polgári fejlődés és társadalmi átalakulás következményeként, velejárójaként fogja föl. A *Französische Aufklärung*-kötet írói hasznosítani töreksenek azokat a kutatási eredményeket, amelyek az utóbbi évtizedekben a francia felvilágosodás nemzetközi tanulmányozása és a német felvilágosodás kultúrájának vizsgálata révén születtek. Mindez támpontul szolgált a francia felvilágosodás európai kontextusban történő elhelyezéséhez is.

Hopp Lajos

Robert Newsom: *Dickens on the Romantic Side of Familiar Things: Bleak House and the Novel Tradition* New York, 1977. Columbia University Press, 151.

Robert Newsom, a kaliforniai egyetem oktatója, egy újszerű tanulmánnyal gyarapítja a Dickensszel foglalkozó irodalmat. A Magyarországon kevésbé népszerű és olvasott *Bleak House* (*Örökösök*) című regény áll elemzésének középpontjában.

Dickens a regényhez írt előszavában kifejtette, hogy a mindennapi dolgok romantikus oldalával foglalkozik („the romantic side of familiar things”). Newsom tanulmánya Dickens híres megállapításának formális és tematikus magyarázatát adja. A „close reading” módszerét alkalmazva segíti az olvasót a regény első három fejezetének jobb megértéséhez, illetve a freudi „unheimlich” (uncanny) terminusnak az irodalmi műben való megjelenését bizonyítja. Egy fejezet az író életének – a regény megírása szempontjából jelentős – eseményeivel foglalkozik. Az utolsó fejezet látószólag nem tartozik szervesen az előzőekhez, de a regénynek mint műfaji kategóriának meghatározása a korábbi szempontok szerint történik.

Newsom bevezetőjében elismeri, hogy műve nem jöhetett volna létre az őt megelőző Dickens-kutatók tevékenysége nélkül. Többször idéz munkáikból, bár a freudi megközelítés, a nem szokványos klindulópont és végeredmény elkülöníti azokat a tanulmányoktól.

Kutatása tárgyául azért ezt a regényt választotta, mert Dickens művészetének alapelve legtisztábban és legintenzívebben ebben a művében van jelen. A regény az előszóban foglaltak kiterjedt értelmezéseként fogható fel. Dickens kritikái már korán észrevették, hogy írásainak hatása abban állt, hogy a regényes történetet, mint való életet ábrázolta. A megállapítások más-más szavakkal ugyanezt fejezték ki, hogy a hihetetlen keveredik a közhelyszerűvel, a természetes a különös, a valóság a képzelettel. A mindennapi dolgok romantikus oldala megállapítás egy konfliktus megtestesítője. Dickens maga hozta létre a feszültséget a regényes (fictional, romantic) és való (real, familiar) világ között.

A dolgoknak természetesen nincs romantikus és valóságos oldaluk – írja Newsom. Ezek a minőségek nem magukban a dolgokban rejlenek, hanem a róluk alkotott felfogásunkban és elképzelésünkben. Továbbá ezek a minőségek ellentétesek és kizárják egymást. Dickensre ez nem vonatkozik. Ezt bizonyítja Newsom az *Örökösök*ben.

Dickens a kettős ábrázolást (double perspective) alkalmazza, és kényszerít bennünket, hogy egyszerre romantikusan és valószerűen lássuk a dolgokat. Ezért beszélhetünk munkáiban a valóság és képzelet keveredésének feszültségéről.

A *Suspended Animation* (mély ájulás) című fejezetben Newsom rámutat arra, hogy a kettős elbeszélési mód: a főszereplő Eszter első személyű és a harmadik személyű ugyancsak a képzelet és valóság problematikus kapcsolatát erősíti. Természetesen nemcsak a kettős elbeszélési mód az, amelyen keresztül a valóság idegenné válik. A szerzővel olvasva a regény első fejezeteit valójában zavaróan valódinak és ugyanakkor irreálisnak találjuk azokat. Úgy kezdődik, mint egy újsághír, de hamarosan a tények a képzelettel keverednek. A mindennapi dolgok Dickens szerint annyira a valósághoz tartoznak, hogy irreálisnak kell őket neveznünk. A mindennapi dolgok romantikussá válnak, vagy a romantikusak mindennapivá. Ez utóbbi nyílt stratégia. Az olvasó a déjá vu élményét éli át.

A *The Uncanny* (A tudattalan) című fejezetben a déjá vu élményének kifejtése is arra szolgál, hogy a romantikus és mindennapi közti feszültséget támassza alá. Rámutat arra, hogy azok a jelenségek, amelyeket Freud a déjá vu-ról, a tudattalanról és az elfojtásról stb. írt, megtalálhatók elsősorban Eszter élettörténetében (születését nem ismeri, anyja és a ház leírása, önkívületi láz stb.). Freud meghatározása eszünkbe juttatja az előszóban írottakat. Az elfojtott múlt, a tudattalan világ Dickensnél és Freudnál egyaránt visszatér és minden állandó mozgásban van a mindennapi és romantikus pólusok között.

Az életrajzi elemek teljesen nyilvánvalóak pl. a *Copperfield Dávid*ban. Gyakran az élményeket átalakítja az alkotó képzelet. Az *Örökösök*ben nehéz olyan dolgot találni – írja Newsom, amelyet ne lehetne forrásával azonosítani. Nemcsak az újságcikkek, törvényszéki beszámolók szövegezése, topográfiai adatok pontossága, de Dickens akkori lelkiállapota (apja és lánya halála után ő is a mély ájulás állapotában volt), érdeklődése az álmok, hipnózis, pszichológia, az öntudat átmeneti állapotai iránt mind a regény keletkezésének körülményeire, a tudattalan különböző megjelenési formáira utalnak.

Az utolsó fejezet a regény helyét jelöli ki. Rámutat arra, hogy ez a legregényesebb Dickens-regény. A benne rejlő feszültség az, amely megkülönbözteti a többi regénytől. A romantikus oldal a rémregények (Gothic novel) hatását mutatja. Utal a formális realizmus és az

írók által kialakított regényelméletekre (pl. Defoe, Fielding stb.). A XVIII. századtól a regény az újdonságok (news, nouvelles) és hazugságok keveréke. A feszültséget az idézi elő, hogy a történet a hazugságokat állítja be valóságként, vagyis az empirikust és a képzeletbelit kapcsolja össze. Más szavakkal a mindennapi és különös, a valódi és kitalált közötti feszültség a regény alapja. Lukács György regényelméletére hivatkozva használja a realizmus és romantika terminust. Tulajdonképpen az egész tanulmány ennek definiálásával foglalkozik újszerűen, bár mindezt sokkal egyszerűbben, a fogalmak sokszoros körüljárása nélkül is tisztázhatta volna.

Borsos Zsuzsanna

Année Balzacienne Paris, 1977. Éditions Granier.

Az „Année Balzacienne” legújabb kötete a szokásostól eltérően csak az elmúlt év decemberében jelent meg némi késéssel. A kötet egyébként 1959 óta jelenik meg évenként jelenlegi formájában és címével, korábban az „Études Balzaciennes” sokkal szegényesebb külsővel és szerényebb terjedelemben foglalta össze a Balzacról szóló tanulmányokat. Az újabb kötetek a „Groupe d’Études Balzaciennes” védnöksége alatt jelennek meg, a szerkesztő bizottság elnöke G. P. Castex, tagjai a legjelesebb Balzac-kutatók, mint pl. P. Citron, M. Fargeaud és A. M. Meininger. A mintegy ötszáz oldalas kötet hosszabb-rövidebb terjedelmű tanulmányokat és különböző információkat tartalmaz.

A kötet elsősorban azért érdekes és értékes, mert betekintést nyújt a Balzac-kutatás legújabb eredményeibe, másrészt a Balzac-művekre vonatkozó kutatással egyidejűleg és azzal párhuzamosan a különböző irodalomkritikai módszerek lehetőségeit, új útjait és jelenlegi fejlődési stádiumát is tükrözi. A kötetben megjelenő cikkek éppen ezért nemcsak a Balzac-kutatók viszonylag szűk körét érdekelhetik, hanem a szélesebb közönséget is, mindazokat, akik az irodalomkritika legfrissebb elméleti eredményeinek a kritikai gyakorlatban való alkalmazására keresnek példát. A tanulmányok azonban sohasem esnek a szélsőséges, túlzó, túlságosan merész, vagy éppen a látványos, de nem a lényegre törő kritika hibájába, józan mértéktartással, letisztultsággal, magas tartalmi és nyelvi színvonal jellemzi őket.

Az 1977-es kötetnek már a fejezetcímei is jól tükrözik, mi az, ami a balzaci életmű kapcsán

pillanatnyilag leginkább érdeklődésre tarthat számot. Az első rész címe *Lectures et points de vue* (Olvasmányok és nézőpontok). Olvasmány helyett itt talán helyesebb lenne „olvasatot” mondanunk, hiszen arról van szó, hogy valamely irodalmi szöveg minden egyes „olvasata” szükségképpen különbözik minden korábbiától, módosítja, illetve továbbfejleszti azokat. Természetesen nem az átlagolvasó olvasási tevékenységét jelenti, hanem a felkészült kritikus kritikai tevékenységét. E szempontból bizonyos szubjektivitás természetesen elkerülhetetlen, amire a cím második része, a „nézőpontok” tudatosan utal is.

Az első rész három tanulmányt tartalmaz: B. Guyon a Don Juan-téma megjelenését és különböző transzformációit vizsgálja Balzac regényeiben, A. Lascar *A völgy lilioma* című regénnyel foglalkozik és A. Michel *Egy asszony a történelemmel szemben: Laurence de Cinq Cygne vagy a hűség* címmel a regény nőalakjait vizsgálja. Mindhárom tanulmány tematikai és pszichológiai módszert alkalmaz, kizárólag Balzac szövegeire támaszkodik, és figyelmen kívül hagyja a külső (életrajzi, társadalmi stb.) vonatkozásokat.

A második rész az *Études analytiques* (Analtikai tanulmányok) címet viseli, és módszertanilag vegyesebb képet mutat. Az első két tanulmány inkább stilisztikai jellegű. J. L. Bourget cikke *Balzac és a jelek megfejtése* címmel stilisztikai tanulmány, mivel a jeleket mint metaforákat csoportosítja, de egyúttal szemiotikai megközelítés is, mivel általános jelelméleti kérdésekre is kitér. A. M. Bijaoui *A bürokrácia és képei* című tanulmánya inkább a nyelvészethez közelít, mint a stilisztikához. A bürokráciát megjelenítő metaforákkal foglalkozik, de nem kizárólagosan Balzac szövegeiben, hanem a kor politikai-társadalmi nyelvhasználatában is, és azt vizsgálja, hogyan alkalmazza, illetve fejleszti tovább az író a már meglevő, bár viszonylag újonnan keletkezett nyelvi kliséket. Egészen más jellegű P. Citron cikke a balzaci regényalakok által olvasott irodalmi művekről, ami nem több, mint pontos statisztikai összeállítás, és kiindulópontként szolgálhat a további kutatások, értelmezések számára. Ismét más megközelítést alkalmaz A. Dufay, aki a XVI. századi irodalom egyik konvencionális figurájának, a kerítőnőnek megjelenésével és átalakulásával foglalkozik Balzac regényeiben.

A harmadik rész címe *Histoire des moeurs en action* (Az erkölcsök története hatásukban – e két utóbbi cím célzás; Balzac ilyen címmel csoportosította műveit az *Emberi Színház* végleges tervének összeállítása előtt.) Ez a rész már nem a

balzaci szövegekkel foglalkozik, hanem mindazal, amit az első két részben szereplő tanulmányok jobbára figyelmen kívül hagytak, azaz a korral, az író által átélte, tapasztalt eseményekkel és tényekkel, a vele kapcsolatban levő személyek életének és cselekedeteinek aprólékos feltárással. P. Citron itt közöl egy eddig ismeretlen korabeli újságcikket Balzac haláláról. A könyvkiadásal, a sajtóval, a nyomdával kapcsolatos Balzac-dokumentumok ismertetése (ez utóbbi cikk egyébként egy már korábban megjelent tanulmány második része, és csak az 1830-tól 1835-ig terjedő időszakot dolgozza fel), azért jelentős, mert csak ilyen gondos filológiai kutatásokra épülhetnek a további elemzések és értelmezések. A különböző levéltárakban megtalálható anyagok feldolgozása, a kéziratok ismertetése igen megbízható, pontos és nélkülözhetetlen források a kutatók számára. Így például ugyancsak gondos levéltári kutatások alapján írta meg Th. Bodin *A parasztlak* című regény fogadtatásáról szóló cikkét. Jórészt eddig ismeretlen kiadványok alapján felderíti, hogyan értékelte a sajtó és a közönség a szóban forgó regényt. Az átfogó jellegű irodalomszociológiai feldolgozás elképzelhetetlen az ilyen részletekért gondos és hozzáértő feltárással nélkül.

A dokumentációs rovat a kiadvány hagyományait követve folytatja a Balzac-életrajz pontosítását: az 1844-es év jelentősebb dátumait sorolja fel.

A kritikai rovat azokat a legfontosabb, Balzac-ról szóló tanulmányokat sorolja fel és értékeli röviden, amelyek az utóbbi időben jelentek meg. Így például ez a kötet ad hírt a Gallimard kiadónál a *Pléiade* sorozatban 1976-ban indított legújabb Balzac-kiadásról. A tizenegynéhány kötet nemcsak az *Emberi Színház* legújabb és kritikai kiadása, hanem számos tanulmányt is tartalmaz. E hatalmas munkában, amely egyébként jelenleg a hetedik kötetnél tart, a Balzac-kutatók legjelesebbjei vettek részt, mintegy húsz-huszonöten. A szövegeket kísérő tanulmányok nem kizárólag filológiai jellegűek, hanem ezúttal értékelők is, és szinte mindent felölelnek, ami napjainkban a jelenlegi kutatási módszerekkel megvalósítható. Egyúttal az elkövetkező időszakra is meghatározzák a Balzackal kapcsolatos kutatások irányát, sőt bizonyos szempontból megkérdőjelezzik létjogosultságukat is, hiszen a befejezettségre, a lezárásra törekedtek, más szóval elmondtak minden elmondhatót. Legalábbis ez a meggyőződés tükröződik az *Année Balzacienne*-ben megjelent ismertetésekből. Természetesen majd az idő dönti

el, meddig tekinthetők majd véglegesnek a jelenlegi kutatási eredmények.

A bibliofil rovat csak speciális közönség érdeklődésére tarthat számot: a megvásárolható Balzac-kéziratok és első kiadások listáját közli meglehetősen borsos árakkal együtt.

A *Balzac külföldön* című rész pedig felsorol számos olyan tanulmányt, amely Franciaországon kívül jelent meg, francia nyelven. Természetesen a teljesség igénye a vonatkozásban aligha elégíthető ki. A felsorolt címek száma nem túl nagy, ami persze nem jelenti feltétlenül, hogy a különböző országokban alig foglalkoznak Balzackal. Ha a felsorolt tanulmányokat országok szerint vizsgáljuk, első helyen az angol nyelvterület, Anglia és az Egyesült Államok állnak, ahol számos disszertáció jelenik meg Balzacról francia nyelven, míg egyéb országok csak elszórtan szerepelnek. Egy hosszabb beszámolót is találhatunk a Szovjetunióban folytatott Balzac-kutatásokról. Végül különböző információk és a korábbi kötetek tartalomjegyzéke egészíti ki az értékes kiadványt.

Martonyi Éva

Mario Verdone: *Che cosa è il futurismo?* Roma, 1975. Ubaldini Editore, — *Prosa e critica futurista* Milano, 1976. Feltrinelli Editore.

Az olasz futurizmust két irányból közelíthetjük meg, függően attól, hogy a művészeti irányzatot vagy inkább a politikai mozgalmat kívánjuk tekinteni. Ez a két aspektus szorosan összefonódik, de értékelésükkor figyelembe kell vennünk, hogy míg művészeti jelenséggént határozottan pozitív, a politikai mozgalom egyenesen a fasizmusba torkollik. Ebből a kettősségből különös ellentmondások fakadnak, mégis a futurizmus az avantgard művészetek között az egyik legátfogóbb méretű és legnagyobb hatású irányzat, amelynek jelentősége rendkívüli, akár erejéit, akár hibáit nézzük.

Még ma is elevenen folyik az elméleti, kritikai vita, amelynek egyik résztvevője Mario Verdone, egyetemi tanár, filmről, színházról, népi játékokról, irodalomról írott számos tanulmány szerzője, aki tanulmánykötetében és antológiájában képet fest a futurizmus ellentmondásairól.

A futurizmus azt hirdette, hogy a „megélt életet” fejezi ki. Nem így volt. Csak a megélni kívánt életet fejezte ki, azt az ellenséges – teremtő forrongást, vágyódást, amely valamiképpen minden

kor emberében élt, a huszadik század elejének ellentmondásai azonban feltartóztatlanul ki-robbantották a lázadást. Ez tükröződik ebben a múltat tagadó, csak a jövőt eszményítő, mindenben újat akaró irányzatban, amely egyszerre lírai és gépies, nihilista és túlfűtött, zseniális és semmitmondó.

A század elején kibontakozó, soha nem tapasztalt méretű krízis, valóban „megélt élet” volt, a futuristák olyan időben léptek föl programjukkal, amikor a helyzetével tökéletesen megelégedett munkásosztály látta az új technikai csodákat maga körül, tapasztalta az életszínvonal emelkedésének korlátlan lehetőségét a tőkéséknél, érzekelte az emberi teljesítőkészség mérhetetlen voltát. A futuristák ekkor kezdtek beszélni „büszkeségről”, „energiáról”, „nemzeti kiterjedésről”. Hogy ezekből az eszmékből a szélsőséges, fajgyűlölő nacionalizmus elmélete fejlődik ki, hogy a faszizmus ideológiájának megalapozásához fog hozzájárulni, még ekkor senki sem gondolta. Az elméletnek voltak pozitív pontjai, jogos követelései, mint például a szakszervezetek funkcionálása, nyugdíjrendezés stb. A merészség, az energia, a küzdelem szeretetére való felhívás, amellyel a „munkától izgatott nagy tömegek” felé fordult, hatalmas mozgósító erő volt, nem véletlenül éppen a munkásosztály soraiból került ki a futurizmus legteljesebb közönsége a kezdeti időszakban. De ahogy erősödött a mozgalom agresszivitása, úgy pártoltak el az addigi barátai, 1915-ben, amikor kinyilatkoztatták, hogy „Olaszország arra van ítélve, hogy uralkodjék a világ felett”, már világos volt, hogy a mozgalom erkölcsileg teljes kudarcba fulladt.

Az bizonyos, hogy azok a futuristák, akiknek az irányzat továbbélése köszönhető, nem a nagyhatalmi törekvésekben hittek, hanem az irodalmi szabadság megvalósításában.

Művészeti célkitűzéseik kialakítását is az általános válsághelyzet okozta lázongó és szorongó érzések irányították, s nemcsak az új művészeti áramlat elterjesztésére gondoltak, de mindenre kiterjedő reformokat terveztek, akár a parlament szervezetéről vagy a testkultúra fejlesztéséről, akár a „világegyetem újjáalkotásáról”, az erkölcsök újjáértékeléséről volt szó. Ilyenformán a futurizmus intézményesítette önmagát, s ez a mindent felölelő, szintetizáló tendencia, a teljességnek a művészi ábrázolásban is megnyilvánuló igénye egyike az irányzat legpozitívabb mozzanatainak. A tér és az idő eltörlését, mindenfajta szerkesztés elvetését, tartalmi újszerűség, saját szintakszisz használatát hirdették, a minél nagyobb elvontsá-

got, illetve a művészet egzakttá tételét. Tagadtak minden hagyományt, lírát, költészetet, mégis azt látjuk, hogy műveikből árad a romantika, néha még a „vadabb” futurista alkotásokból is, de a szimbolistákból mindenképp. A múlt–jövő viszonyait szinte egybemossák, mindkettőt egyszerre jelenítik meg, a jövőt, mint a jelenbe transzponálható célt, a múltat mint holmi értékét veszített lomót, amelynek előbb a szintézisért kell elkészíteni, mielőtt végleg eldobnák.

Ábrázolásmódjukban az új módszerek, motívumok világosan, tagoltan illeszkednek az alkotások egészébe, legszembeütőbb eszközük a szimbolizmus, legjellemzőbb hangulatuk a dekadens világnézetből születő pesszimizmus. Történeteik kibontásában a fantasztikum dominál, amelyet úgy írnak le, mintha reális ötlet vagy egyenesen már megtörtént valóság volna.

Bár a futurizmus mozgalmának negatív kifejléséről semmiképpen sem hallgathatunk, el kell ismernünk a művészeti irányzat érdemeit, amelyek a burzsoá szellemi hierarchia széttözúzásában, elavult tradíciók lerombolásában, a század élet-szemléletének hiteles tükrözésében mutatkoztak meg.

Az irányzat Olaszországban még ma is él (sajnos a mozgalom is). Kiállításokat szervez, pályázatokot ír ki, előadásokat tart. Rómában nyomják a folyóiratát *Futurismus ma* címmel. De a folyóiratban közölt művek kevésbé számítanak modernnek, s ábrázolásukban mind több teret nyer a harmónia, a rend.

A *Che cosa è il futurismo* c. kis tanulmánykötetében Mario Verdone az irányzat átfogó elemzését kívánja adni, alapos részletességgel, pontos adatközléssel, fejezetekre osztva, teljes értekezéssel. A rendkívül tömören megfogalmazott kötetben a futurizmus minden aspektusát tekintetbe veszi, beleértve a futurizmus és a kultúra kölcsönhatását, a világban való helyzetét, utóéletét, visszhangját. Az összesen huszonhat fejezetet követő bibliográfia és névmutató nemcsak a kötetben belüli tájékozódást segíti, hanem esetleges további kutatásokhoz is ötleteket ad.

A kötetben olvasható kritikának vázlatosabb, még tömörebb kivonatát tartalmazza a *Prosa e critica futurista* c. könyv bevezető tanulmányában. Antológiájában olyan nevekkel találkozunk mint Marinetti, Ginna, Corra, Soffici, Folgore, Carli, Rosá, Dessy, Fillia, Casarola, Depero és még másokkal is. Bőséges válogatást közöl azonkívül a futurista kritika termékeiből is.

Nyilvánvaló, hogy ilyen kis terjedelemben nem kaphatunk teljes képet a futurizmusról, de

megismerkedhetünk fő vonásaival, a világról és saját művészetéről alkotott alapvető elképzeléseivel.

Mario Verdone mindkét könyvében jól össze-foglalt tájékoztatást ad, álláspontja, a marxista szellemben készül: kritika ma is érvényben van.

Bangó Beáta

Jerome Klinkowicz: *The Life of Fiction* Chicago, 1977. University of Illinois Press, 156. – Jerome Klinkowicz–Donald L. Lawler (eds.): *Vonnegut in America* New York, 1977. Dell, 304.

A *The Life of Fiction* a lépést tartó amerikai kritikusok között is az élen járónak mutatja szerzőjét. Jerome Klinkowicz önkéntes és szívesen látott „menedzsere” a hatvanas amerikai regényújítók utáni, a derékhad tisztos korosztályába érkezettekkel immár feleselő ifjaknak. „Jerry” Klinkowicz mindenkinél megjelenik, mindenkit megvallat, aki legalább egyetlen kötetnyi kísérletező kedvről tanúbizonyságot tett; naprakész tájékozottsággal választja ki a legérdemesebbeket, avatott interpretálással fáradozik elismertetésükön. Most azokból kötött még nagyobb, még egységesebb, a barthi–pynchoni prózatechnika utáni új vonásokat még egyértelműbben kiemelő csokrot, akiknek néhányával a *Literary Disruptions*ben is foglalkozott (l. *Nagyvilág*, 1977/7.).

Felvetődik a kérdés – így Klinkowicz –, hogy ha Pound, Eliot és Joyce képviseli a modernséget, Beckettet és követőit pedig „posztmodern”-nek nevezzük, akkor mi legyen azokkal, akik olyan messze esnek Beckettől, mint Beckett Joyce-tól? A hatvanas amerikai hullámnak – Barth, Pynchon, Hawkes, Nabokov – még úgy-ahogy helyet szorított a kritika a „posztmodern” avantgárdon belül. Amerikában azonban egyre markánsabban jelentkezik egy olyan irányzat, amely nem tekinthető „posztmodern”-nek; amely legtalálhatóbban Alain Arias-Misson kifejezésével „szuperpróza”-nak („Super Fiction”) nevezhető; és amely mintha a modern-posztmodern kritikai kontinuumból kieső, olykor az amerikai regénytörténet perifériáján, olykor felszín alatti rétegeiben futó William Carlos Williams, Kenneth Patchen, Anaïs Nin, Douglas Woolf, Paul Metcalf, Gil Orlowitz prózavonulat felszínre törése lenne.

Az új stílus befutott képviselői: Kurt Vonnegut (a *Breakfast of Champions*ben és a *Slapstick*ben), Donald Barthelme, Ishmael Reed, Hunter S. Thompson; és akiket – legalábbis regényírói minőségben – még most kezd szárnyá-

ra kapni a hír: Ronald Sukenick, Gilbert Sorrentino, Michael Stephens, Clarence Major, Walter Abish, Russel Banks, Steve Katz, Jonathan Baumbach. A *The Life of Fiction* valamennyinek önálló fejezetet szentel.

Klinkowicz rövid, lényegláttató, érzékeny elemzésekben világítja meg az egyénítő és az összekapcsoló sajátosságokat. Azt, ahogyan Hunter S. Thompson önbeszorzó technikája – őt Tom Wolfe újszurnalisztái közül hódítja el joggal Klinkowicz –, Katz nyelvi improvizációs képessége, Abish önbilincselő nyelvi zsonglőrsége, Stephens tiszta líraisága, Sukenick valósággyűrő képzelete, Baumbach új életre keltő regénykonvenció-használata, Sorrentino öntükrözése, Reed esztétikai mágiája mégis közös nevezőre hozható a „szuperpróza”-ban vagy Klinkowicz másik kifejezésével: a „posztkortárs” prózában. A „szuperpróza” az európai mintákat odahagyó, az amerikai burleszk, a néger kísérleti regény, a dzsessz, a rock, a „western” stb. hazai hatásegylegtől megérintett, jellegzetesen amerikai fejlemény (nem mintha nem léteznének európai párhuzamok: pl. az osztrák Peter Handke, a belga Alain Arias-Misson). Játékos és teremtmőkedvű. Valóság és képzelet viszonyát újszerűen veti fel, határait újszerűen ostromolja: nem akarja valóságnak elhíttetni magát, önnön fikciójellegére minduntalan figyelmeztet. Következésképp középponti kérdés lesz valóság és képzelet legfontosabb közös közege: a nyelv. Nagymérvű expresszivitás jellemzi, igénybe veszi az olvasó képzeletét, és ezzel mintegy restaurálja a képzeletet: a regény nem intellektuális agytorna, inkább képzelet-megmozgató, mint a zene. A „szuperpróza” javarészt öntükröző, vagyis „metapróza” is egyben („metafikció”).

Amikor Jerome Klinkowicz kilépi a „szuperpróza” határait – tőszomszédokat is bőven emlegetve: Gass, Coover, Brautigan, Federman, Sloan stb. –, az amerikai kritikai előhadtól is olyan messze előre rúgát, hogy követéséhez és az új szerzők megítéléséhez elengedhetetlen a szóban forgó irodalom tanúbizonysága. A műveket forgatva úgy érezzük, hogy a „szuperpróza” figyelemre méltó értékeket produkált (Vonnegut, Barthelme, Abish), és még többet ígér (ugyanazek és még Sukenick, Sorrentino, Reed, Major), de a várakozás álláspontja is jogos. Walter Abish teljesítménye, az *Alphabetical Africa* zseniális, ám egyszeri. (A fejezetek az „abécé” betűi szerint haladnak; az első csupa *a*-betűs szó, a második az *a* és a *b* kezdőbetűsökből íródik, és így tovább, egészen a *z*-ig, majd onnan vissza, a betűket a

regényből egyenként kivonva az a-ig, a cselekményt sem nélkülöző regényvilágot képzeletileg és nyelvi lépésről lépésre generáló, majd lépésről lépésre megszüntető haladással.) Abish számára a *Minds Meet* és a legfrissebb *In the Future Perfect* c. elbeszéléskötetek útja a tartósan járható. Clarence Major *All Night Visitors*-féle nyelvi-lírai fantáziái még beleragadnak a pornográfiában. Mintha a *Reflex and Bone Structure*-ben találta rá a továbbfejlődést ígérő módszerre. A „szuperpróza” nemritkán bizonytalankodó, öncélú, szubjektív játék. Talán Vonnegut, Barthelme és Thompson talál vissza benne a legsikeresebben a valósághoz, s avatja ezzel új-módi, újfajta eljárással foncsorozott és ezért újszerűen visszaverő valóságtükrökre az amerikai prózát („valóságtükröt” kell mondanunk akkor is, ha a „szuperpróza” több képviselője kórusban hördülne fel a kifejezés hallatán).

Jerome Klinkowitzt a kritikai közlés követendő megújítójaként is üdvözölhetjük a *The Life of Fiction*-ben. Tárgyához idomuló modorban, bátran elveti a kritikai értekezésmód sűrű oldalakon fejtgető monotoniját. Frappáns eszmefuttatások, tömör oeuvre-képek, minirecenziók, regény-, elbeszélésrészletek, írói napló- és levélrészletek, interjúk, mondatnyi ars poeticák szellemszerűen dokumentáló–ellenpontoszó, egységes egészzé szervesülő egyvelegében találja mondanivalóját, szelős, tipográfiailag is tetszetős elrendezésben. Az írók életkörülményeibe éppúgy bepillantunk, mint alkotóműhelyükbe; kirajzolódnak a teoretikus vonzaskörök (a legmeghatározóbban a Sukenické), a csaknem valahányukat összefűző személyes barátságok, valamint a Baumbach–Spielberg-kettős alapította Fiction Collective története és belső ügyei. A Fiction Collective az új írói kollektíva kiadóként és könyvterjesztőként működő tömörülése. Alapítását (1974) az tette szükségessé, hogy nemzeti hálózattá terebélyesedett nagy amerikai kiadók tömegtermelőkké váltak, és olyan alacsony példányszámokat, amilyenekkel egykor Fitzgerald meg Hemingway kezdetelt és befuthatott, ma már képtelenek forgalmazni.

A kötetet illusztráló Roy R. Behrens munkája méltó a formabontó kritikai prezentáláshoz, külön tanulmányt érdemelne.

A *Vonnegut in America* Klinkowitzt a Vonnegut-tudóst, a szerkesztőt és az irodalmi közéleti embert dicséri. A Donald L. Lawlerrel szerkesztett tanulmánygyűjtemény hasznos Vonnegut-kronológiát, rövid Vonnegut-albumot tartalmaz, és részletesen elemzi (Klinkowitz tollá-

ból) az író amerikai fogadtatásának történetét. A kötet gerince, a téma alaposabb ismerőinek leg-többet mondó része: az 1975-ös San Francisco-i MLA-konferencián elhangzott Vonnegut-előadásokat közli. Kiemelkedik Lawler *The Sirens of Titan*-elemzése, William Veeder *Lolita* (Nabokov) és *Mother Night* összevetése és Conrad Festa tanulmánya a vonneguti szatíráról. A kötetet az eddig legteljesebb – a magyar anyagra is kiterjedő – Vonnegut-bibliográfia és Vonnegut európai (Klinkowitz) valamint szovjetunióbeli (D. M. Fiene) fogadtatását taglaló fejezet zárja.

Abádi Nagy Zoltán

Géza Staud: Adelstheater in Ungarn. (18. und 19. Jahrhundert) Theatergeschichte Österreichs Band X: Donaumonarchie Heft 2. Wien, 1977. Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 393. 22 lap képmelléklet.

A főúri színház egész Európa kultúrtörténetében jelentős szerepet töltött be. A Habsburg-monarchia egyes országaiban kialakult kastélyszínházakról Staud Géza könyvéig csak az osztrák területen, Cseh- és Morvaországban működők voltak ismeretesebbek. Külföldön a magyarországi főurak kastélyaiban folyó zenei életéről, színjátszásról csupán Horányi Mátyásnak *Eszterházi vigasságok* c. könyvének német és angol nyelvű kiadásából szerezhettek tájékozódást. A színháztörténet szakemberei az egykorú forrásokból bizonyára rendelkeztek még néhány adattal, milyen ünnepségekkel, zene-, opera-előadásokkal, lovasparádékkel,ivilágosításokkal, pompás lakomákkal fogadták a magyar arisztokraták a vadászat vagy egyéb alkalmából hozzájuk ellátogató királyi család tagjait. De hogy Magyarország területén megközelítőleg ötven főúri és nemesi kastélyszínház működött, és hogy a XVIII. században hazánkban is mozgalmas, európai szintű udvari élet virágzott, ezt Staud Géza évtizedekig tartó kutatómunkája tárta fel. Kutatásainak eredményeit előbb a magyar közönséggel közölte a Színháztörténeti Könyvtár roppant szerény kiállítású füzetiben (*Magyar kastélyszínházak*. Bp. 1963. I. rész. 11. sz. – II. rész. 14. sz. – Bp. 1964. III. rész. 15. sz.) Az osztrák Tudományos Akadémia tette lehetővé, hogy a magyarországi főúri, nemesi kastélyok kulturális életébe betekintést nyerhessenek külföldön is.

Amint a mondottakból következik, Staud Géza pompás kiállítású könyve lényegében ugyanazt az anyagot tartalmazza, mint a litogra-

fájt magyar nyelvű füzetek. Az anyagát azonban az igényeket jobban kielégítő módon átrendezte. A különböző kastélyszínházak szintársulatok által előadott darabok repertoárját függelékben összevonva közölte. Hely- és névmutatóval, a könyvben említett darabok jegyzékével szerelte fel könyvét. Ezenkívül bevezetést írt a tárgyalás elé, és a magyar kiadástól eltérőleg, röviden ismertette az Esterházy család hercegi ágának kismartoni és eszterházi kastélyszínházában folyó zenei és színpadi életét is.

A főúri színház Magyarországon is általánosan elterjedt jelenség volt. Legnagyobb részük a töröktől, a kuruc szabadsághozmozgalmaktól kevéssé háborgatott nyugat-magyarországi részekben jött létre. A terjedő rokokó ízlésnek teret adó színházakat a Mária Terézia uralma alatt a gazdaságilag megerősödött felső- és középnemesség építette. Az már a magyar feudalizmus sajátos fejlődéséből következett, hogy Magyarországon kastélyszínház kezd meg működését nemcsak 1847-ben (Nagykomlós, Nákó János), hanem még 1889-ben is (Tata, Esterházy Ottó), és hogy néhol az első világháborúig tartanak előadásokat. Ezeket nagyrészt a család tagjai, a rokonság és ismerősök rendezik, kizárólag a maguk zárt köre részére. Kevés az olyan kastélyszínház, színpadot fenntartó főúr vagy főpap, aki a köznemességet vagy a polgárságot is részesíti a produkciók élvezetében. Ez utóbbiak között említünk kell Patatic Ádám nagyváradi püspököt, aki, hogy az operaelőadásokat a magyar nemesség élvezhesse, azt is megtette, hogy az olasz, német nyelvű szövegeket latinra fordította le. Vagy Erdődy János grófot, aki pozsonyi palotájának előadásaira bebocsátotta az alsónemesség is, a városi polgárság számára ismételt operákat játszatott, és megengedte, hogy az általa tartott szintársulat a pozsonyi városi színházban hosszabb időn át rendszeresen szerepeljen. Bizonyára része volt ebben a társulat vezetőjének, Kumpf Hubertnak, aki a társulat elbocsátása után Pestre jött, és itt polgári operakultúrát teremtett.

A főúri, nemesi színházak megjelenési formája nem egységes. A színjátszás hol rögtönzött színpadon a parkban, a lovaglóistállóban, kocsiszínpadon, az épület valamelyik termében ideiglenes vagy állandó jelleggel, hol a kastély valamelyik szárnyában létesített színházban vagy külön színházépületben folyik. Az előadást hivatásos színjátszók, énekesek, állandó zenekar rendezi. Néhol (az Esterházy hercegek kastélyaiban, Patatic váradai püspöknél, Erdődy János pozsonyi színházában) éveken át állandó szintársulat működik.

Máshol az év meghatározott szakában, hosszabb-rövidebb ideig, vagy egy-egy alkalommal játszik vándor szintársulat. Az előadások nyelve olasz, német vagy francia. Magyarul csak a XIX. században játszanak és ritkán.

Kedvelt műfaj az opera, a balett, a pastoreale. Gyakran játszanak zenét. Sokan külön udvari zenekart tartanak, melynek karmesterei olyan kiváló személyek, mint Haydn Michael (Patatic Ádám), Haydn Joseph (Eszterháza), Ditter von Dittersdorf (Nagyvárad).

Az iskolai előadások mellett az udvari-nemesi színjátszás a kor egyik színjátszási formája volt, mellyel a töröktől megszállt területek kivételével Európában mindenütt, Kelet-Európában is találkozunk. Bár ez a színjátszás a kiváltságos rétegeknek szólt, az ő szórakozásukat szolgálta, az a körülmény, hogy a kastélyokat sokszor ugyanazok a társulatok járták végig, amelyek a városokban ugyanazokat a darabokat játszották, hozzájárult, hogy a városi polgárok is megismerjenek modern játékokat. Így annak ellenére, hogy a kastélyszínházak nem segítették a színjátszás magyar nyelvűvé válását, a fejlődés szerves láncszemei voltak.

Staud Géza jó rendszerbe foglalt monográfiaját a hazai szakemberek is haszonnal forgathatják.

Varga Imre

Das Junge Wien. Österreichische Literatur- und Kunstkritik 1887–1902. Ausgew., eingel. und hrsg. von Gotthart Wunberg Tübingen, 1976. Max Niemeyer Verlag, Bd. 1–2.

Gotthart Wunberg a századforduló német és különösen osztrák irodalmának egyik legjobb ismerője. 1968-ban kiadta Hermann Bahr válogatott tanulmányait (*Zur Überwindung des Naturalismus*), 1971-ben *Die literarische Moderne* címen dokumentumkötetet szerkesztett a német századforduló irodalomelméleti írásaiból, 1972-ben pedig a Hugo von Hofmannsthalról szóló kritikából állított össze egy reprezentatív válogatást (*Hofmannsthal im Urteil seiner Kritiker*). Közel 1500 oldal terjedelmű új könyve az osztrák irodalmi és művészeti kritikából ad ízelítőt. Több szempontból újszerű e kétkötetes dokumentumgyűjtemény szerkesztése. Wunberg és munkatársai harmincöt folyóirat és hét tanulmánykötet mintegy két és félezer írásból válogattak ki 513 cikket, ebből 269-et teljes egészében, az eredeti helyesírás szerint betűhíven leközölnek, a többi

A könyv terjedelmes bevezetőjében Wunberg előbb röviden Bécs irodalmi életét mutatja be a múlt század kilencvenes éveiben, majd Hermann Bahr elméleti, kritikai és irodalomszervezői tevékenységét elemzi részletesen. A dokumentáció tulajdonképpen 1890-nel kezdődik. Ebben az évben jelent meg a „Moderne Dichtung” című folyóirat első számában Hermann Bahr *Die Moderne* című alapvető tanulmánya, benne az alábbi, a századforduló osztrák irodalmát döntően befolyásoló programszerű mondatlalt: „Nem kell más tennünk, mint a külvilágot belsővé változtatnunk, hogy megszűnjünk idegenek lenni, és tulajdonosokká váljunk.” Ezzel a kijelentéssel Bahr megvetette az osztrák impresszionizmus alapjait. A dokumentumkötet az 1890-et megelőző három évből csak néhány olyan írást hoz, amelyek már a kilencvenes évek kritikai stílusa felé mutatnak. A gyűjtemény tulajdonképpeni törzssanyagát tizenhárom év időrendbe szedett elméleti és kritikai írásai képezik. Hermann Bahr és Hugo von Hofmannsthal esszéit kivéve a szövegek nagy része ma már teljesen hozzáférhetetlen, rövid életű folyóiratokban vagy napilapokban jelentek meg, így újraközlésük jelentős hiányt pótol. A 83 szerzőből a már említett kettőn kívül csak a legjelentősebbekre szeretnénk felhívni a figyelmet: Peter Altenberg, Max Burckhard, Felix Dörmann, Theodor Herzl, Rudolf Kassner, Karl Kraus, Rudolf Lothar, Felix Salten, Richard Schaukal, Ludwig Speidel, Jakob Wassermann, Paul Wertheimer és Stefan Zweig. A számos-korábban eltemetett írás mellett megtalálhatók a kötetben természetesen olyan gyakran idézett alapvető tanulmányok, mint H. Bahr *Die Überwindung des Naturalismus*, Loris, *Das junge Österreich* vagy Karl Kraus *Die demolirte Literatur* című esszéi is. Így a korszakkal foglalkozó szakemberek viszonylag átfogó képet kaphatnak a századforduló bécsi irodalmának és művészetének elméletéről, jelentősebb képviselői orientációjáról (előd- és társkereséséről), valamint kortársi kritikái fogadtatásukról.

Wunberg a kötet előszavában a válogatás alapelveit indokolva feltételezi a múlt század kilencvenes éveiben egy azonos generációhoz tartozó nagyjából homogén művészcsoporthoz tartozó létezését Bécsben. Az 1902-es záróhatárt is azzal magyarázza, hogy az említett év végére kifulladás az önálló osztrák művészeti folyóirat alapítására irányuló kísérletek, s ezért a „Jung-Wien” vagy „Das junge Österreich”-nek nevezett művészcsoporthoz, márcsak azért is, mert tagjai megszűntek fiatalok lenni, felbomlott. Ezzel szemben Hermann Bahr és Hofmannsthal már a vizsgált időszakban is számos esszé és kritikát közölt németországi orgánumban, nem is beszélve verseikről és drámáikról, melyeknél szinte kivételnek tekinthető, ha az első közlés Bécsben jelent meg. Más oldalról viszont, mint Rilke példája is mutatja, a bécsi sajtótermékek szerkesztői nem kértek szerzőiktől lakhatási engedélyt. Teljesen téves dolog tehát az osztrák irodalmat folyóiratokhoz vagy könyvkiadókhoz kapcsolni. Ami a csoport homogenitását illeti, nehéz a kilencvenes évek második felében Hofmannsthal, Karl Kraus, Theodor Herzl és Adam-Müller-Guttenbrunn bármiféle közös csoportosulást tagjainak elképzelni. A „Das junge Österreich” mint mozgalom vagy csoportot-

sulás csak Hermann Bahr vágyálmaiban létezett, a valóságban azonban nem. Volt viszont az Osztrák–Magyar Monarchia utolsó negyedszázadának egy, az utókor számára egységesnek látszó osztrák művészete, de ez nemcsak Bécsben virágzott, hanem Prágában, Budapesten, Zágrábban és Lembergben is. Nem lehet születési évek szerinti határokat sem vonni, mert akkor úgy járunk, mint Wunberg, hogy kizárjuk a századforduló osztrák kritikájából Hevesi Lajost, aki köztudomásúan a bécsi szecesszió képzőművészetének egyik fő pártfogója volt. Az azonban már kevésbé ismert, hogy számos színházi kritikát is írt. Magyarországon például ő mutatta be először Hofmannsthal 1899 márciusában a „Pester Lloyd”-ban. Hermann Bahr szép esszéje is, melyet Wunberg antológiája közöl, mint színikritikusról emlékezik meg az osztrákok számára Ludwig Hevesiként ismert Hevesi Lajosról.

A Wunberg szerkesztési alapelveiben érvényesülő beszűkítő tendenciák így oda vezettek, hogy a másfélezer oldalas csodálatos filológiai apparátussal ellátott méregdrága antológia mégsem válhatott a századforduló osztrák irodalmi és képzőművészeti kritikájának reprezentáns gyűjteményévé. A téves premissza elméleti vonatkozásban is nagyon gyér következtetés levonását tette lehetővé. Amikor Wunberg bevezető tanulmánya végén az osztrák kritika specifikus jellemzőit, a némettel szembeni különbségét akarja meghatározni, mindössze arra az eredményre jut, hogy az osztrákok kritikájuk konkrét tárgyáról, azon keresztül, jutottak el új költészettani megállapításokhoz, és nem az elméletből kiindulva, mint a németek.

Szász Ferenc

Mátyás Horányi: *Las dos Soledades de Antonio Machado* Budapest, 1975. Akadémiai Kiadó, 163.

Horányi Mátyás Machado *Magányosságok* c. kötetének két kiadását elemzi. – A tanulmány első része részletes leírást ad a költő pályakezdésének időszakáról. Bemutatja a szakirodalomban kevésbé tanulmányozott korszak Machado egész költészetét meghatározó vonásait. Részletesen elemzi a költőre gyermekkorától ható kulturális és filozófiai áramlatokat, a család szellemi hagyományait, a kezdeti tanulmányokat. Rámutat arra, hogy az első Köztársaság bukása utáni évben született és a polgárháború utolsó napjaiban meghalt költő életét végigkíséri a századvég és a XX. sz. elejének kiábrándultsága, nemzeti

önvizsgálata; megismerkedik a korszak minden filozófiai, politikai és művészeti áramlatával, jelentős művészeivel, kortársaihoz hasonlóan keresi a kiutat. – Ifjúkori költészetében együttesen hatnak a 98-asok és a modernizmus eszméi, valamint Krause filozófiája.

A tanulmány külön fejezetet szentel az 1903-ban kiadott *Magányosságok* költői nyelvének és szimbólumainak elemzésére. Rámutat a legfontosabb szimbólumok (álom, víz, út, zárdok-költő) és a gyakran visszatérő kulcsszavak jelentésére és irodalmi előzményeire. Éles határvonalat húz a modernisták álom-szimbólumai és a machadói álmok közé, mert ez utóbbiak mentesek az elvágyódástól, a valóság absztrakciójától, eszmében való feloldódását fejezik ki. Feltárja a *Magányosságok* irodalmi rokonságait, kimutatva Becquer, Verlaine és Rubén Darío költeményeinek hatását a kötet egyes darabjaira.

Külön fejezet foglalkozik A. Machado 1903–4-ben kezdődő költői válságával, melynek során Machado egyre távolabb kerül az öncélú művészetétől, s költeményeiben egyre inkább az élet foglalja el a legfontosabb helyet. Az 1904 közé eső időszak kevésbé absztrakt és metafizikus, mint az előző. A költemények szimbólumai egyszerűsödnek, a versekben emberi kapcsolatok, önéletrajzi elemek jelennek meg, s velük párhuzamosan Machado új költeményeibe belép a társadalom is. Az 1907-ben kiadott *Magányosságok. Galériák. Más költemények* Machado 1907-ig írt költeményeinek gyűjteménye. Az 1903-as kiadásban már megjelent versek átdolgozása és egyes versek kihagyása mutatja Machado költői fejlődésének irányát. A később keletkezett versek kevésbé melankolikusak, s a költő növekvő érdeklődéssel fordul bennük a táguló világ felé.

A szerző tanulmányát az egyes fejezetek elemzéseiből adódó következtetések ismertetésével zárja.

Gellért Jánosné

Champigneulle: *Art nouveau – Jugendstil – Szecesszió. Függelék: Koós Judith Fordította Pödör László Bp., 1978. Corvina Kiadó, 340.*

A világszerte folyó szecesszió-kutatások merészebb elméket most már a szintetizálásra is bátorítanak. (Csupán zárójelben jegyezzük ide, hogy néhányat mi is ismertettünk a kérdés óriási teréből: mindenekelőtt írjuk ide a legfontosabbat: Hans H. Hofstätter: *Symbolismus und die Kunst der Jahrhundertwende*. Verlag M. Du Mont

Schauberg.; Gabriel Sterner: *Kunstformen zwischen Individualismus und Massengesellschaft, Jugendstil*, Dumont Kunsttaschengücher; *Wiener Secession* – mind a Helikonban.)

Nem szabad lebecsülni az úttörők bátorságát, akik egységben akarják látni a századvég e fontos művészi mozgalmát. A téma ugyanis óriási. Aki a szecesszió tanulmányozására vállalkozik, sok mindenhez kell értenie a festészettől – a szobaberendezésekig. Tehát egy-egy országon belüli összefoglalása is sokrétű munkát kíván, hát még az egész mozgalomé – a világban.

E bátor tudósok közé tartozik a kezünkben fekvő könyv szerzője, aki lévén francia, érthetően csak ezt a címet adta könyvének: *L'Art nouveau*. A franciák ugyanis így nevezték azt az új művészetet, amit a bécsi kultúra kisugárzásában mi szecesszióknak hívunk. Viszont szerencsés a Corvina Kiadó címadása: *Art nouveau – Jugendstil – Szecesszió* – tehát a művészeti irányzat francia, német és osztrák elnevezése (mellesleg még ennél is többféle, némenklatúrával illeték szerte a világban) ugyancsak francia szerző, Champigneulle valóban arra kísérletet, hogy a mozgalmat nemzeti keretből kilépve mutassa be. Nem is eredménytelenül.

Champigneulle könyve összegez, és így természetesen népszerűsít, de a legjobb forrásokra épít (főleg a francia részben, ahol elsősorban otthonos). A szecesszióhoz bizonyos rossz hangulati mellékiz tapadt a XX. század első felében, és még némileg most is kísért ez. Bizonyára hozzájárult ehhez a nagy hatású, egymást követő művészi irányzatok – expresszionizmus, szürrealizmus –, amelyek mind-mind karakterisztikusan fogalmazták meg programjukat. S hozzájárult a kor, a belle époque – a boldog békeidő – múltba sülydése, s az, hogy az utókor kritikával nézte ezt a mégiscsak az első világháborúba zuhanó világot. A reneszánszához, amely az 1952-es szecesszió-kiállítással kulminált, bizonyára hozzájárult, hogy a fasizmus korának rettenetei után ocsúdó emberiség ismét csak vágyott az első világháború előtti fin du siècle-re.

Champigneulle nem idealizálja – de nem is kárhoztatja! – a szecesszió törekvéseit, csupán helyére teszi. Az előfutárok között pontosan veszi számba a múlt századi angol szellemi élet a szecesszió felé mutató jelenségeit: a prerafaelitákat, Ruskint; ahogy a világ akkori legiparosodottabb országának szellemi eliteje lázadt – ha torzul, nem is a jövő felé tekintve – a kibontakozó gépkorszak ellen, s idealizálta a középkort. Fontos sorokat olvashatunk a japán művészet divatjáról a századfordulón, ami erősen hatott a

szecesszió ornamentikával bőven élő művészetére. A könyv legfontosabb mondanivalója a szecesszióról, hogy az elsősorban iparművészet és legmáradandóbb eredményeit ezért érte el például a lakberendezés – és nem a festészetben, ahol az impresszionistákkal természetszerűen nem versenyezhetett. – Erre az alapvetésre épül az egyes országok szecessziójának (art nouveau, Jugendstil stb.) bemutatása. (Függelékben a magyar szecesszió is.) Jól használható, gazdagon illusztrált könyvet kapott a századforduló e nagy hatású, szinte az élet egészére ható irányzatáról a magyar olvasó.

Varga József

Halász László: *A képernyő tekintete* Budapest, 1976. Gondolat, 225.

„A három-négyévesek 50, az ötévesek 70, a hatévesek 80 százaléka látta a Belphegort, amikor hazánk felnőtt lakosságát ugyancsak a szépséges hipnotizált szörnyeteg nyűgözte le a képernyőn keresztül,” idézi a nézettségi adatokat Halász László, a televízió sajátosságaival és a befogadók jellegzetes megnyilvánulásaival foglalkozó könyvében. A szabadidő-tevékenységek alaposan átrendeződtek az utóbbi évtizedben jórészt éppen a televízió hatására, s az új, felnövekvő nemzedékek számára ez a médium szükségszerűen szocializációjuk egyik fontos eszközévé is előlépett, hiszen a felnőtté válásig egy-egy gyerek átlagosan több időt tölt a képernyő előtt, mint az iskolapadban.

Nos, ha a szokásokat, a tevékenységek rangsorát ilyen mértékben átformálta a televízió, vajon mi mindenre tudja még nézőit rávenni? Mire is szocializál a televízió? – kérdezi a pszichológus szerző, miközben a televíziózással kapcsolatos előítéletek, megfigyelési és kísérleti adatok sorát tekinti át. Kimutatja többek között, hogy a televízió hajlamossá tesz az ún. „barkács mentalitás” kialakítására, mert a nézőben a lényeges és kevésbé lényeges információk esetleges módon halmozódnak fel, s ezeket a kulturális mozaikokat, töredékeket inkább újdonságuk, mintsem tartalmuk minősíti.

Filmek megtekintése után csökkent ugyan a cigányokkal szembeni előítéletek mértéke, de agresszív jelenetek hatására jelentősen növekedett a gyermeknézők agressziója is. Ezek az adatok azonban csak a rövid távú hatás meglétét bizonyítják, s csupán elvetté tudunk hosszú távú vizsgálá-

tokról. Mindenesetre a kevésbé intelligens és kevésbé iskolázott felnőttek, továbbá a magányos és szorongó gyerekek jobban vonzódnak az erőszakhoz, s minél több erőszakot látnak a tévében annál indokoltabbnak, természetesebbnek tartják azt.

A televíziózás természetesen a könnyed szórakozáson túl az események, a tények jobb megismerését is szolgálhatja, sőt a vibráló képernyő – bizonyos körülmények között még – indítója és ébrentartója lehet az esti családi beszélgetéseknek is. Funkciója a szórakoztatáson (manipuláción) kívül meglehetősen korlátozott, hiszen a kulturális homogenizálást célzó tendenciái is csak rendkívül szűkre szabott keretek között érvényesülnek, éppen a befogadók műveltségétől, tájékozottságától, érdeklődésétől, attitűdjeitől függően.

Tehát – amint a szerző is hangsúlyozza – a képernyő tekintete a személyiség néhány alapvető jellemzőjét, és különösen a fejlődő, gyermeki személyiség esetében, annak elrendeződését, újjászerveződését világítja meg.

A tárgyalt jelenségek töredékét érinthettük csupán, de talán így is kiderülhetett: közérdekű témáról, színvonalasan és könnyed, olvasmányos stílusban írt művet kap kézhöz az érdeklődő.

Nagy Attila

Georges Fronsacq (szerk.): Voyage d'études en Hongrie Strasbourg, 1978. ADOPSED, 88.

A kötet szerkesztője, a strasbourg-i Lycée Fustel de Coulanges tanára, a francia–magyar művelődési kapcsolatok fáradhatatlan művelője. Egy tanulmányút eredményeképpen szűkebb hazája intellektüeljeinek a tollából harminckilenc tanulmányt közöl, amelyekben hazánk kulturális életének számos tényezőjéről kapunk igen szép, elismerő, hűséges beszámolót. Pedagógiai kérdésekről éppen úgy olvashatunk e kiadványban, mint Kodály Zoltán munkásságáról és hatásáról, műemlékeinkről éppúgy, mint irodalmunkról vagy éppen egyházi vonatkozásokról. Ennek a folyóiratnak a hasábjain azért kötelességünk a Fronsacq-szerkesztette műről megemlékezni, mert a népszerűsítés és a tudományos feltáró munka határán állva növeli kultúránk hírét a világban. Ugyanakkor számunkra is igen tanulságos: hogyan látják kulturális életünk legkülönbözőbb kérdéseit azok a francia művelődés számos területén dolgozó szerzők, akiknek a nagy többsége most járt először Magyarországon. Talán ennek köszönhető, hogy a le nem tagadható rokon-szenvbe és elismerésbe nemegyszer a meglepetés hangja is vegyül.

Sziklay László

TARTALOM

A Fédération Internationale des Langues et Littératures Modernes XIV. kongresszusa Aix-en-Provence, 1978. augusztus 28 – szeptember 2.	321
A Fédération Internationale des Langues et Littératures Modernes XIV. kongresszusa (<i>Köpeczi Béla–Szabolcsi Miklós</i>) . . .	323

TANULMÁNYOK

<i>Robert Escarpit</i> : Az egyéni és a kollektív szerepe az irodalmi alkotásban (<i>Fordította: Papp Marianna</i>)	325
<i>Rita Schober</i> : Az irodalom történeti hitelessége – az irodalomtörténet problémája (<i>Fordította: G. Gaál Zsuzsanna</i>)	334
<i>Szabolcsi Miklós</i> : Csoport, iskola, áramlat	349
<i>Douwe W. Fokkema</i> : A kibocsátó kódja és a periódus kódja közti viszony az irodalom tanulmányozásában (<i>Fordította: Sz. Zehery Éva</i>)	358

SZEMLE

<i>Kanyó Zoltán</i> : Megjegyzések a generatív-transzformációs poétikához.	367
--	-----

MŰELEMZÉS

<i>Henri Poschmann</i> : Gondolatok Büchner „Leonce és Léna” c. drámájáról (<i>Fordította: Győri Judit</i>)	383
---	-----

KRÓNIKA

Műfajelméleti tézisek (<i>Rudolf Schenda</i>)	418
Lengyel Filológiai Tanszék alakult a budapesti ELTE-n (<i>Hopp Lajos</i>)	420

KÖNYVEK

Ruckhäberle, Hans-Joachim: Flugschriftenliteratur im historischen Umkreis. Georg Büchners. – Frühproletarische Literatur (<i>Ingrid Pepperle</i>)	422
Barron Brainerd: Weighing evidence in language and literature: A statistical approach (<i>Kálmán László</i>)	423

Morten Nøjgaard: Litteraturens Univers – Indføring i textanalyse (<i>Merkel Hilda</i>)	424
Archibald A. Hill: Constituent and Pattern in Poetry (<i>Kálmán C. György</i>)	425
Ruth Finnegan: Oral Poetry. Its nature, significance and social context (<i>Róka Jolán</i>)	426
Bennison Gray: The Grammatical Foundations of Rhetoric. Discourse Analysis (<i>Kálmán C. György</i>)	428
Fin de Siècle. Zur Literatur und Kunst der Jahrhundertwende. Hrsg. von Roger Bauer, Eckhard Heftrich, Helmut Koopman, Woffdichrich Rasch, Willibald Sauerländer und J. Adolf Schmoll Gen. Eisenwerth (<i>Szabolcsi Miklós</i>)	429
Booss, Rutger: Ansichten der Revolution. Paris Berichte deutscher Schriftsteller (<i>Ingrid Pepperle</i>)	430
Erich Edler: Die Anfänge des sozialen Romans und der sozialen Novelle in Deutschland (<i>Ingrid Pepperle</i>)	431
Reinhard Lahme: Zur literarischen Praxis bürgerlicher Emanzipationsbestrebungen: Robert Eduard Prutz. Ein Kapitel aus den Anfängen der akademischen Literaturwissenschaft im 19. Jahrhundert (<i>Ingrid Pepperle</i>)	432
Hankiss Elemér: Erték és társadalom. Tanulmányok az értékszociológia köréből (<i>Szegedy-Maszák Mihály</i>)	432
Semiotics in Poland 1894–1969. Selected and edited with an introduction by Jerzy Pelc PWN (<i>Voigt Vilmos</i>)	434

* * *

Kerényi Károly: Görög mitológia. I.: Történetek az istenekről és az emberiségről. II.: Hérostörténetek. Fordította: Kerényi Grácia. (<i>Szepessy Tibor</i>)	435
Edward M. Palumbo: The Literary Use of Formulas in Guthlac II and their Relation to Felix's Vita Sancti Guthlaci (<i>Boronkai Iván</i>)	436
Lucien Febvre: Life in Renaissance France. Edited and translated by Marian Rothstein (<i>Szőnyi György Endre</i>)	436
Xaver Stalder: Formen des barocken Stoizismus. Der Einfluss der Stoa auf die deutsche Barockdichtung (<i>Bitskey István</i>)	437
Approches des Lumières. Mélanges offerts à Jean Fabre (<i>Hopp Lajos</i>)	438
Französische Aufklärung. Bürgerliche Emanzipation, Literatur und Bewusstseinsbildung. Kollektivarbeit Leit. Winfried Schröder (<i>Hopp Lajos</i>)	439
Robert Newsom: Dickens on the Romantic Side of Familiar Things: Bleak House and the Novel Tradition (<i>Borsos Zsuzsanna</i>)	440
Année Balzacienne. (<i>Martonyi Éva</i>)	441
Mario Verdone: Che cosa è il futurismo? Prosa e critica futurista (<i>Bangó Beáta</i>)	442
Jerome Klinkowitz: The Life of Fiction. – Jerome Klinkowitz–Donald L. Lawder (eds.): Vonnegut in America (<i>Abádi Nagy Zoltán</i>)	444
Géza Staud: Adelstheater in Ungarn. (18. und 19. Jahrhundert) Theatergeschichte Österreichs Band X: Donaumonarchie Heft 2. (<i>Varga Imre</i>)	445

Das Junge Wien. Österreichische Literatur- und Kunstkritik 1887–1902. Ausgew., eingel. und hrsg. von Gotthard Wun- berg (<i>Szász Ferenc</i>)	446
Mátyás Horányi: Las dos Soledades de Antonio Machado (<i>Gellért Jánosné</i>)	448
Champigneulle: Art nouveau – Jugendstil – Szecesszió. Függetl.: Koós Judith (<i>Varga József</i>)	448
Halász László: A képernyő tekintete (<i>Nagy Attila</i>)	449
Georges Fronsacq (szerk.): Voyage d'études en Hongrie. (<i>Sziklay László</i>)	450

СОДЕРЖАНИЕ

XIV конгресс федерации по изучению современных языков и литератур (<i>Бела Кёеци–Миклош Саболчи</i>)	321
---	-----

ИССЛЕДОВАНИЯ

<i>Робер Эскарпи</i> : Роль индивидуального и коллективного в литературном произведении (<i>Перевод: Марианна Папп</i>)	325
<i>Рита Шобер</i> : Историческая достоверность литературы как проблема истории литературы (<i>Перевод: Жужанна Г. Гаал</i>)	334
<i>Миклош Саболчи</i> : Группа, школа, течение.	349
<i>Фоккема В. Дув</i> : Соотношение между кодом автора и ко- дом эпохи в исследовании литературы (<i>Перевод: Эва С. Зехери</i>)	358

ОБЗОР

<i>Золтан Каньо</i> : Заметки о генеративно-трансформационной поэтике	367
--	-----

АНАЛИЗ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

<i>Генри Пошманн</i> : Размышления о драме Г. Бюхнера «Леонс и Лена» (<i>Перевод: Юдит Дзёри</i>)	383
--	-----

ХРОНИКА

Тезисы по теории жанра (<i>Рудольф Шенда</i>)	418
Создание кафедры польской филологии в Будапештском университете ELTE (<i>Лайош Хонн</i>)	420

КНИГИ	422
-------	-----

SOMMAIRE

Le XIV ^{ème} Congrès de la Fédération Internationale des Langues et Littératures Modernes. Aix-en-Provence, 28 août 1978–2 septembre 1978	321
Le XIV ^{ème} Congrès de la Fédération Internationale des Langues et Littératures Modernes (<i>Béla Köpeczi–Miklós Szabolcsi</i>) . .	323

ÉTUDES

<i>Robert Escarpit</i> : Le rôle de l'individuel et du collectif dans la création littéraire (<i>Traduit par Marianna Papp</i>)	325
<i>Rita Schober</i> : L'authenticité historique de la littérature. Le problème de l'histoire littéraire (<i>Traduit par Zsuzsanna G. Gál</i>)	334
<i>Miklós Szabolcsi</i> : Groupe, École, Courant.	349
<i>Douwe W. Fokkema</i> : Le rapport entre le code de l'émetteur et celui de la période dans l'étude de la littérature (<i>Traduit par Eva Sz. Zehery</i>)	358

REVUE

<i>Zoltán Kanyó</i> : Remarques sur la poétique «générative-transformationnelle».	367
---	-----

ANALYSE

<i>Henri Poschmann</i> : Quelques idées sur le drame de Büchner: «Léonce et Léna» (<i>Traduit par Judit Győri</i>)	383
--	-----

CHRONIQUE

Thèses thypologiques (<i>Rudolf Schenda</i>)	418
La fondation de la Chaire Philologique Polonaise à L'Université ELTE de Budapest (<i>Lajos Hopp</i>)	420

LIVRES	422
------------------	-----

A kiadásért felel az Akadémiai Kiadó igazgatója

Műszaki szerkesztő: Marton Andor

A kézirat nyomdába érkezett: 1979. VII. 24. – Terjedelem: 11,9 (A/5) ív
79.7353 Akadémiai Nyomda, Budapest – Felelős vezető: Bernát György

Terjeszti a Magyar Posta

Előfizethető a hírlapkézbesítő postahivataloknál és a Posta Központi Hírlap Irodánál (PKHI 1900 Budapest V., József nádor tér 1.) közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással a PKHI 215-96162 pénzforgalmi jelzőszámra. Előfizetés bejelenthető az Akadémiai Kiadónál (1363 Budapest V., Alkotmány utca 21. Telefon: 111-010).

Példányonként beszerezhető: az Akadémiai Könyvesboltban (1368 Budapest V., Váci utca 22. Telefon: 185-881), a PKHI Hírlapboltjában (1055 Budapest V., Bajcsy-Zsilinszky út 76. Telefon: 116-269) és minden nagyobb árusítóhelyen.

Előfizetési díj egy évre: 72 Ft

1 szám ára: 18 Ft

Index szám: 25.380

**Külföldön terjeszti a KULTURA Külkereskedelmi Vállalat,
H-1389 Budapest, Pf. 149.**

Ára: 18 Ft

Előfizetés egy évre: 72 Ft

INDEX : 25 380
ISSN 0017-999X



AKADÉMIAI KIADÓ, BUDAPEST

307.204

X-

helikon

VILÁGIRODALMI FIGYELŐ

A tartalomból:

Irodalomtörténet és irodalom Jugoszláviában

Tanulmányok ✕ Dokumentumok ✕ Könyvek



1979|4

HELIKON

VILÁGIRODALMI FIGYELŐ

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
IRODALOMTUDOMÁNYI INTÉZETÉNEK
FOLYÓIRATA

Szerkesztő bizottság

BODNÁR GYÖRGY
BONYHAI GÁBOR
T. ERDÉLYI ILONA
HOPP LAJOS
KÖPECZI BÉLA
H. LUKÁCS BORBÁLA
MIKLÓS PÁL
SZIKLAY LÁSZLÓ
VAJDA GYÖRGY MIHÁLY
VARGA LÁSZLÓ

Főszerkesztő

KÖPECZI BÉLA

Felelős szerkesztő

HOPP LAJOS

Szerkesztő

T. ERDÉLYI ILONA

Szerkesztőség

1118 Budapest XI., Ménési út 11–13.
Tel.: 665–934 és 664–819

Szerkesztőségi órák: szerdán 10–12
óra között

Titkár: Sz. ZEHERY ÉVA

Belső munkatársak: GRÁNICZ ISTVÁN és
KISS GY. CSABA

1979/4. XXV. évfolyam
Megjelenik évente négy füzetben

Comité de Rédaction

GYÖRGY BODNÁR
GÁBOR BONYHAI
ILONA T. ERDÉLYI
LAJOS HOPP
BÉLA KÖPECZI
BORBÁLA H. LUKÁCS
PÁL MIKLÓS
LÁSZLÓ SZIKLAY
GYÖRGY MIHÁLY VAJDA
LÁSZLÓ VARGA

Directeur de la Revue
BÉLA KÖPECZI

Rédacteur en chef
LAJOS HOPP

Rédacteur
ILONA T. ERDÉLYI

Secrétariat de la Rédaction

1118 Budapest XI., Ménési út 11–13.

HELIKON

REVUE DE LITTÉRATURE COMPARÉE
DE L'INSTITUT D'ÉTUDES
LITTÉRAIRES
DE L'ACADÉMIE HONGROISE
DES SCIENCES

1979/4. XXV. année
Revue trimestrielle

IRODALOMTÖRTÉNET ÉS IRODALOM JUGOSZLÁVIÁBAN

Folyóiratunk jugoszláv száma annak az érdeklődésnek igyekszik eleget tenni, amely az utóbbi esztendőök során nemcsak szakmai, de olvasói körben is megmutatkozik Jugoszlávia népeinek és nemzetiségeinek irodalma iránt. Legközelebbi déli szomszédaink, a szerbek, horvátok, szlovének és mecadónok irodalmának különösen a felszabadulást követő alakulását és kibontakozását, mai tendenciáit és folyamatait kívánjuk bemutatni, visszatekintve klasszikus hagyományára is.

Külön figyelmet fordítottunk a közös múlt irodalmi és kulturális értékeire, a sok évszázados délszláv–magyar irodalmi kapcsolatok fontos vonatkozásaira és mozzanataira, különösen a XIX. század folyamán.

A jugoszláv népek irodalmának legkiemelkedőbb, klasszikus és modern alkotásai az utóbbi évtizedekben sorra jelentek meg magyar fordításban, s antológiák sora segíti a tájékozódni kívánó olvasókat. Könyvkiadásunk, folyóirataink – elsősorban a *Nagyvilág* – nyomon követi napjaink jugoszláv irodalmának termését is. Folyóiratunk jugoszláv száma tehát elsősorban az irodalomtörténet, az irodalomtudomány, a kritika tükrében villantja fel az utóbbi évtizedek és napjaink irodalmát és irodalmi életét.

A *Dokumentum* részben Todor Manojlović és Marko Maletin 1913-ban Újvidéken megjelent Ady-esszéit közöljük először teljes magyar fordításban. A *fordító műhelyéből* rovatunkban Csuka Zoltán ír Miroslav Krleža *Petrica Kerempuh balladái*nak fordításáról, érdekes szemelvényeket közölve abból a terjedelmes levelezésből, melyet fordítás közben az íróval folytatott.

A *Műhely* részben a felszabadulás utáni szlovén irodalomtörténetírásról és a belgrádi Irodalmi és Művészeti Intézet munkájáról adunk képet.

Születésének 200. évfordulója alkalmából megemlékezünk a kétnyelvű magyar és szerb író, Vitkovics Mihály-Mihailo Vitković munkásságáról.

Számunk végén számos újabb, elsősorban jugoszláv és jugoszláv vonatkozású irodalomtörténeti munkát ismertetünk.

A jugoszláv népek irodalmának szentelt számunk tartalmi változatossága mellett sem törekedhetett teljességre, s ilyen feladatra nem is vállalkozhattunk. Elsődleges célunk az volt, hogy a magyar irodalommal sok vonatkozásban érintkező, de tőle sokban eltérően alakuló jugoszláv irodalmat és irodalomtudományt mutassuk be. Folyóiratunk jellegének megfelelően célunk tehát a tájékoztatás, korlátozott lehetőségeinkhez mérten.

Folyóiratunk jugoszláv számát Vujicsics D. Sztoján gondozta.

A Szerkesztő bizottság

Le numéro yougoslave de notre revue essaye de satisfaire à l'intérêt qui s'est révélé par rapport à la littérature des nations de la Yougoslavie au cours des années passées dans les milieux des spécialistes ainsi que parmi les lecteurs. Nous voudrions présenter la formation et le développement de la littérature de nos voisins les plus proches: — des Serbes, des Croates, des Slovènes et des Macédoniens — après la libération, avec ses tendances et ses processus actuels, compte tenu aussi des traditions classiques.

On a accordé une attention particulière aux valeurs littéraires et culturelles du passé commun et à des étapes du développement des rapports littéraires sud-slaves—hongrois épanouis pendant de longs siècles, surtout au XIX^{ème} siècle.

Les traductions des oeuvres les plus considérables, classiques ou modernes des peuples de la Yougoslavie ont paru l'une après l'autre au cours des dix dernières années, et toute une série d'anthologies aide les lecteurs qui sont tentés de s'orienter dans la littérature yougoslave. Notre édition et nos revues — en premier lieu le „Nagyvilág” — suivent avec attention même la production de la littérature yougoslave actuelle. Le numéro yougoslave de notre revue présente la littérature et la vie littéraire de ces derniers temps, reflétées par l'histoire littéraire, la science littéraire et par la critique.

Dans la rubrique *Documents* on a publié pour la première fois la traduction hongroise des essais de Todor Manojlović et de Marko Maletin sur Ady, parus en 1913 à Novi Sad. Dans notre rubrique *L'atelier du traducteur* Zoltán Csuka écrit sur les traductions des ballades de Petrica Kerempuh faites par Miroslav Krleža, en y ajoutant quelques morceaux choisis de sa correspondance avec l'écrivain étendue au cours de la traduction. Dans l'*Atelier* on donne une image de l'histoire littéraire slovène après la Libération et du travail de l'Institut de la Littérature et des Arts à Belgrade.

À l'occasion du 200^{ème} anniversaire de l'écrivain bilingue hongrois—serbe, Mihály-Mihailo Vitkovics, on commémore son activité littéraire.

À la fin de notre numéro nous analysons quelques ouvrages du domaine de l'histoire de la littérature, ayant des rapports yougoslaves.

Malgré la variété de ce numéro consacré à la littérature des peuples yougoslaves, on ne pouvait prétendre à l'intégralité et par conséquent on ne s'est pas attelé à cette tâche. Notre but fondamental était de présenter la littérature et l'histoire littéraire yougoslaves ayant des points de contact avec la littérature hongroise, mais qui en diffèrent en même temps. Comme il convient au caractère de notre revue, nous voudrions offrir de renseignement tout en nous rendant compte de nos possibilités limitées.

Le numéro yougoslave de notre revue a été rédigé par Sztoján D. Vujicsics.

Le Comité de Rédaction

Номер нашего журнала, посвященный Югославии, пытается удовлетворить интерес к литературе народов и национальностей Югославии, проявляющийся в последние годы в кругу читателей и специалистов. Мы хотим показать формирование и развертывание литературы наших ближайших южных соседей — сербов, хорватов, словенцев и македонцев — в основном после освобождения, проследить ее современные тенденции и процессы, обращаясь также к классическим традициям.

Особое внимание мы уделили нашим общим литературным и культурным ценностям прошлого, многовековым югославо-венгерским литературным связям, особенно в период XIX столетия.

За последние десятилетия в венгерском переводе появился целый ряд наиболее значительных, классических и современных произведений литературы югославских народов, множество антологий дает ориентир интересующимся читателям. Наше книгоиздательство, периодика — в первую очередь, журнал «Надьвилаг» — следит за новинками югославских литератур. Таким образом наш журнал дает прежде всего картину современной литературы и литературной жизни последних десятилетий в зеркале истории литературы, литературоведения и критики.

В разделе «Документы» впервые полностью в венгерском переводе опубликовано эссе Тодора Манойловича и Марко Малетина об Э. Ади, вышедшее в Нови-Саде в 1913 г. В разделе «В мастерской переводчика» Золтан Чука пишет о своей работе над переводом «Баллад Петрицы Керемпуха» Мирослава Крлежи, публикуя интересные отрывки из своей обширной переписки с автором во время перевода его «Баллад».

В разделе «Творческая лаборатория» мы знакомим читателей с деятельностью Института литературы и искусства в Белграде, а также рассказываем о работе над созданием истории словенской литературы от освобождения до наших дней.

Журнал помещает материалы в связи с 200-летней годовщиной со дня рождения двуязычного — писавшего на сербском и венгерском языках — писателя Михаила Витковича — Михая Витковича.

В конце номера мы представляем многочисленные югославские или связанные с Югославией работы по истории литературы.

Несмотря на разнообразие содержания нашего номера, он не может претендовать на полноту картины литературного процесса в Югославии, мы не ставили перед собой такой задачи. Нашей целью было дать обзор югославских литератур и их истории, показать то общее, что объединяет их с венгерской литературой, а также национальное своеобразие. Таким образом в соответствии с характером журнала нашей целью остается информирование сообразно с нашими ограниченными возможностями.

Югославский номер нашего журнала подготовил к печати Стоян Д. Вуичич.

Редколлегия

A REGÉNY ÉS A REALIZMUS ÁTALAKULÁSA AZ ÚJABB SZERB IRODALOMBAN (1960–1970)

A háború utáni szerb regény felvirágzása, amiben különböző generációk és irányzatok képviselői játszottak szerepet, maga után vonta és meggyorsította a realizmus mint alkotómódszer megújulását. A regény technikájának tökéletesedése, funkciójának megváltozása, s különösen a regény struktúrájában végbemenő gyökeres változások megteremtették a modern próza immanens realista vonásainak felújításához és rekonstrukciójához szükséges alapvető feltételeket. Különösen a regényre érvényes ez, amely tulajdon fejlődésével regenerálta azokat az elemi realista feltételeket, melyeket a modern irodalom nem vet el mint a múlt túlhaladott maradványát, hanem ellenkezőleg, beleágyazza széles és szerteágazó hatókörébe. Valamivel határozottabban, mint az ötvenes években fellépő írók, akik érdeklődésüknek megfelelően lényegében három csoportra oszlottak írói fejlődésük során: a részletek realizmusának időben történő elrendezése vonzásában, a költői-metaforikus esztétizmus fantasztikus ábrázolásmódjának irányában, s végül a tradicionális verizmus hatása alatt, a realizmushoz való viszony megváltozásához, s különösen a realista elbeszélő mód átalakulásához elsősorban a fiatalabb, a hatvanas évek során fellépő nemzedék képviselői járultak hozzá. Megjelenésük a második mérőföldkövet jelentette a háború utáni szerb próza fejlődésében.

Az a mozgalom, amely az irodalmi művek alkotói önállóságának felújítását célozta, egyúttal a háttérbe szorított és jogfosztott individualizmushoz való visszatérést is jelentette, amely nélkül nincs igazi haladás sem a tudományban, sem a filozófiában, sem pedig a művészetben. Az úgynevezett modernista irodalom kihangsúlyozott szubjektív komponense – amely irányzat nem volt mentes az irodalmiaskodó eklekticizmustól, sem pedig a mondén affektálástól, de amely ugyanakkor bővelkedett az alkotói megújulás valóban avantgarde és forradalmi szellemében is – annak a jogos igénynek adott hangot, hogy minél mélyebbre kell hatolni az ember lényének pszichológiai valóságába, az emberi valóság ellentmondásos és bonyolult belső világába. Ez a valóság egy egész, megismerhetetlen és átfoghatatlan mikrokozmosz, tragikus és fájdalmas megrázkódtatások, a lét és a megsemmisülés emelkedett tudatosulásának és metafizikai dilemmáinak színtere. Irodalmi téren ez elsősorban a klasszikus regényvilág szilárd, sokszor megcsontosodott struktúráinak ihletett relativizálását jelentette, s egyben azt a törekvést is, hogy az embert mint a művészet és az irodalom alapvető realitását, ne csupán az objektív világ egy részeként fogják föl, ne csak mint ilyet ábrázolják, hanem úgy is, mint a mindenkori emberi valóság hordozóját, tartalmát, értékét és értékmérőjét. Ez az irodalom az alkotás mámorában, a tagadás buja erejével úgy fordult az ember, az egyén felé, hogy azt lényé-

nek teljes eredetiségében, pszichéjének és moráljának minden összetettségében, tragikus sorsának fájdalmas ellentmondásaiban keltse életre, s alkossa meg.

Ennek az irodalmi törekvésnek, amelyet egyaránt magáévá tett és sajátjává formált a különböző háború utáni generációk számos tehetséges képviselője, Miodrag Bulatovićtól egészen Marko Nadićig, egyik legközvetlenebb következménye az volt, hogy a fabula, funkcióját tekintve, nem esett a regény szerkezetének tengelyébe. A fabula, miután föloldódott az olykor túlságosan is örvénylő narrációban, s apró részletek tömkelegére hullott szét, részben elveszítette kohéziós erejét. Miközben megszabadultak a hagyományos sémák és sablonok szűk páncézatától, az irodalmi hősök elveszítették vonzásukat és kellemes közvetlenségüket is, ami pedig olyannyira hozzásegít bennünket pszichológiai azonosításukhoz. Miután elsősorban nem cselekvés közben ismertük meg őket, hanem narráció és meditáció segítségével, nem annyira a tudat folyamatainak bonyolult örvénylésén, mint inkább az elemi impressziók és asszociációk, a homályos megérzések és váratlan reagálások költői evokációján, irracionális reflexek tömkelegén, a szenzorikus nüanszok, mitikus allegóriák, metaforák és szimbólumok zűrzavarán keresztül, ezeket az irodalmi alakokat a legprecízebben saját szubjektivizmusuk határozta meg, vagyis egy olyan alkotói vízió, amely alapvetően különbözött a leggyakrabban objektív felismerések segítségével és a tények közvetlen reprodukálásával operáló hagyományos realista módszertől.

E próza új világának ezoterikus jellege – s a legfiatalabb szerb elbeszélők közül is többen hajlanak felé – az irodalmi mű önállóságáról, az objektív világ és a mindennapi élet külső törvényeitől való függetlenségéről alkotott nézeteken alapszik. Ellentétben a hagyományos objektív realizmussal, az emberi szituáció új regénye fényt derített a szubjektív realizmus sok korábban kevésbé ismert és kihasználatlanul maradt lehetőségére, aminek során a realizmus fogalma az irodalmi hősöknek az önálló emberi egyén reális világához való külső és belső viszonyainak rendkívül széles, meghatározatlan és változó skáláját jelentette. A sokrétű és szerteágazó realista módszer a modern próza sokszínűségének és protheusi energiájának alkotórészévé vált, s e prózában nem válik szét, nem hasad ketté a valóság és a fantázia világa, ellenkezőleg, az alkotói vízió és az emberi valóság integrálódásának, az átváltozásaiban az ember teljes lényének változásait és átalakulásait is hordozó idő és tér funkciója kontemplatív megismerésének lehetünk tanúi.

Ily módon az idő és jelentései alapvető tényezőkké váltak az új prózában, amely nagy ívben lendült a szellemiség és az intellektuális feszültség magasabb régióiba. A modern pszichológiai regény fejlődése, amelyben az elbeszélés súlypontja nem valamely meghatározott történelmi kor vagy társadalmi szervezet bemutatásán van, hanem elszigetelt egyének belső állapotainak és hangulatainak megvilágításán – s az ilyen egyének külső aktivitása elhatárolható a tudat rejtett folyamataitól, a tudatalatti rétegektől és a transzcendentális eszméktől – sok írórt arra készítetett, hogy műveikben két egymástól teljesen eltérő időbeni viszonyt, két temporális struktúrát alakítsanak ki. Az objektív idő, ahogy a történelem jegyzi, s amelyet az idősebb korosztályhoz tartozó írók közvetlenül vagy közvetve erőltettek, amikor hőseiket közvetlen kapcsolatba hozták a rajtuk kívül folyó idővel, szemmel láthatólag nagyon is szűknek bizonyult, midőn az irodalmi hősök intim pszichológiai és morális állapotának széles spektrumát árnyaltan és teljességében kellett újraalkotni az elbeszélés folyamatában, mivel e hősök szubjektív időérzékelése mind szembeszökőbben különbözött a külső, objektív időtől. Az idő ettől fogva már nem

az irodalmi művekben leírt események színtere volt, hanem a modern próza témájává lépett elő, éppolyan témává, mint amilyen a korábbi regényekben a szerelem, az igazságtalanság, a kapzsiság vagy a dicsőiségvágy. Az időnek ezt az újszerű érzékelését a háború utáni irodalomban elsősorban a fiatal intellektuális hajlamú írók honosították meg. Példaként állt előttük az új regény teoretikusainak és alkotónak számos tapasztalata, s egy egész sor modern író jelentős alkotása, Prousttól, Joyce-tól, Kafkától és Faulknerig egészen Beckettig és Borgesig. Új temporalitással gazdagították a háború utáni szerb prózát, s ezzel egyben a valóság megismerésének új kritériumait vezették be. A realizmus standard meghatározóinak elvetésével igyekeztek megszabadulni a mindennapi realizmus deskripciójának és krónika jellegű történetiségének üledékétől, s arra törekedtek, hogy a költőt és az imagináció szüleményét emeljék arra a szintre, amely eddig az objektív valóság tapasztalati, sőt gyakran naturalista szemléletét és ábrázolását illette meg. Miután ily módon megváltoztatták magának a realizmusnak a természetét, az új irányzat képviselői arra törekedtek, hogy új teret nyissanak az időnek, a realitáshoz való viszony problémáját pedig oly módon oldották meg, hogy tekintet nélkül a reális külső feltételekre, magában a műben igyekeztek létrehozni azt az autonóm teret, ahol más, önálló törvények és viszonyok uralkodnak, s ezáltal más temporalitás is. Ez a semleges, színtelen és meghatározatlan idővetület biztosította az írók számára azt a szabadságot, hogy – a gyakran durva pragmatikus követelmények ellenére, amelyeket bizonyos körülmények között és bizonyos rendszerekben az írók elé állítanak – kihangsúlyozzák az örök érvényű emberi szituációk alapvetően lényeges voltát, s hogy az alkotó képzelet érvényre juttatásával inkább az élet bizonyos jelenségeinek lényegéről szóljanak, semmint a társadalmi berendezkedés mulandó formáiról, vagy pedig a pillanatnyilag érvényben levő politikai eszmékről. Habár kétségtelenül magában hordja az intellektuális kvietizmus és a szellemi elzárkózás veszélyét – ami az irodalmi közlést egyik legalapvetőbb feltételétől: erkölcsi vonatkozásától fosztja meg –, a hagyományos realista követelmények elvetésére irányuló törekvés sokban hozzájárult ahhoz, hogy a szellemi érés és az alkotói megújulás döntő pillanatában a háború utáni szerb irodalom elkerülje a triviális primitivizmus veszélyét, s azt, hogy olyan adatok naturalista részletezésébe bocsátkozzon, amelyek a közéleti tevékenység és a tudomány más területein, elsősorban a történelemtudományban és a szociológiában sokkal hasznosabbaknak bizonyultak.

Miután kiléptek az objektív történeti idő kereteiből, az írók a temporális semlegeség segítségével igyekeztek megóvni művészetüket a hamis konstruktivizmustól és a banális didaktizálástól. Írásaikat megfosztották a szociális tartalomtól, ha kellett akár azon az áron, hogy lemondtak az olvasók szélesebb rétegeire gyakorolt hatásról, s miután ily módon elkerülték az ideológiai gyanakvást, létrehozták az eszmék bizonyos metafizikai autonómiáját, melynek hatósugara meglehetősen korlátozott. Bármennyire is kedvezőnként tűnt belülről nézve – különösen, ha figyelembe vesszük, hogy ebben az üvegházban ritka szép egzotikus virágokat lehetett nevelni, igaz, illat nélkülieket, s olyanokat, amelyek zsengeségüknél fogva eleve pusztulásra voltak ítélve a külvilág metsző, szeles klímájában –, ez a kicsikart elszigeteltség kétségtelenül hozzájárult a realizmus kritikai hagyományainak gyengüléséhez. A modern korban kialakult különféle irodalmi irányzatok lehetővé tették, hogy az írók a rendkívül termékeny alkotómódszerek egész sorából válasszanak. Ezek közül némelyik a többé vagy kevésbé kifejezett eszkapizmushoz vezetett, amit nem annyira az a szükséglet idézett elő, hogy a való világot az álmok

ideálisabb világával cseréljék föl, mint inkább az a vágy, hogy az irodalmi gondolat a saját törvényei szerint valósuljon meg, függetlenül a külső feltételektől és hatásoktól. Hogy önmagától és önmagában jöjjön létre, a mű ölében, mivel ez a mű önálló organizmus, oszthatatlan és kizárólagos, amely a belső harmónia sajátos feltételei, a csapongó alkotói logika, valamint a megismételhetetlen nyelvi kombinációk és struktúrák alapjain épült. A költői és az imaginatív, a fantasztikus és a látomászerű, a naturalista és a szimbolikus, a pszichoanalitikus és az introspektív, sőt még a diabolikus vonások is, a jelen, a múlt és a jövő idő – mindez, a modern irodalom még oly sok más folyamatával és megnyilvánulási formájával egyetemben, egy olyan társadalmilag kötetlen, időben szétfolyó elbeszélő stílussá ötvöződött, amelynek nem volt konkrét realista jelentése, annál nagyobb lehetőségeket biztosított viszont az alkotó képzelet számára.

Ekkora választási lehetőségek előtt a realista irodalom hagyományos kritikai szelleme kénytelen volt meghátrálni. A háború utáni próza egy részében fellépő esztetizmus a szellemi fejlődés és az élet dialektikája belső törvényszerűségei alapján jött létre, s a mai irodalom fejlődésének egy meghatározott szakaszában kétségtelenül pozitív tendenciát jelentett, olyat, amely jelentős szerepet játszott a művészet szabadabb lendületének és felvirágzásának biztosításában. Lehetővé tette az alkotó eszmék és az esztétikai irányzatok szükségzerű és megtermékenyítő áramlását, s ezeken az alapokon a modern irodalom egy új, szebb, nagyobb és tündöklőbb felépítményét lehet létrehozni. Ugyanakkor az írók egy része hajlott az úgynevezett tiszta irodalom felé, amelyben az absztrakt és semleges „üres” idő dominál, s amely hozzájárult az irodalom formai tökélyének magasabb szintre emeléséhez. Hozzájárult továbbá ahhoz, hogy az irodalom megszabaduljon az elkoptatott, klisészerű stilisztikai és nyelvi konstrukcióktól, amelyek kritikálatlanul lettek átvéve a múlt század realista íróitól, akik a folklór, a nyers és zamatos népi lexika és népi elbeszélésmód kultuszát a krónikás fokozatosság leíró epikus manírjában olyannyira abszolutizálták, hogy az irodalmi nyelv már-már kezdte elveszíteni az absztrakt gondolati formák és az árnyaltabb intellektuális felismerések kifejezésére való képességét. Az artisztikus orientáció intellektuálisabb jelleget kölcsönzött az irodalomnak, s ezzel lehetővé tette, hogy kifejlődjenek és megszilárduljanak a modern irodalom filozófiai alapjai, kibővíljenek szellemi látóhatárai, s hogy a korábban elhanyagolt urbánus szféra erőteljesebb és sokoldalúbb megvilágítást kapjon.

Bármennyire jelentős volt is azonban mint az irodalmi fejlődés egyik vitális tendenciája, ez az áramlat mégsem tudta legyőzni a realista irodalom erőteljes és kiolt-hatatlan hagyományát. A hatvanas évek vége felé fellépő legfiatalabb elbeszélő nemzedék megjelenésével a realizmus mint lehetséges és tartósan aktuális alkotómódszer elfogadásának vagy elvetésének kérdését már nem kezelték olyan kizárólagosan, mint mikor az irodalmi avantgarde igyekezett szétfeszíteni a hagyományos értékek kereteit, hogy új irodalmi követelményeket állítson föl, és új elbeszélő módszereket hozzon létre. Idővel ugyanis kiderült, hogy sok tekintetben magát az avantgardot is átszövi a tradíció, sőt közvetlen függőségi viszonyban van a hagyománnyal. Csak amikor már leülepedett a romokról fölvert por, akkor derült ki, hogy sok új irodalmi építmény a régi alapokon és a régi téglákból lett fölhúzva. Az új írók számára a realizmushoz való viszony kérdése éppen ezért nem is vetődik föl többé úgy, mint korábban – érte vagy ellene –, hanem valamivel másabb formában: mint a realista hagyományok további felhasználásának és a művészi hatékonyság új erőforrásává való átalakításának lehetősége.

A realista eljárás mód – miután szüntelen megújulásra és fejlődésre képes folyamatként fogták föl, nem pedig mint holt dogmát és az irodalmi fejlődés kiégett fázisát, amely már rég lehanyatlott dicsőségének csúcspontjaitól – egészen új dimenziókat kapott azoknak az íróknak a felfogásában, akik az emberi valóság újszerű élményén alapuló modern próza realista jellege mellett törtek lándzsát. A kritikai realizmus felújítása és átalakítása az intellektuális és alkotói fejlődés megállíthatatlan folyamatában egy új szakasz jellegzetessége lett. Mint ahogy a legtagabban értelmezett realizmus sem lehet soha az irodalmi megismerés és az emberi valóság számtalan megnyilvánulási formájának egyetlen és mindenható kifejezési eszköze, még ha olyan új értékekkel gazdagodott is, amelyek lehetővé teszik számára a hagyományok legjobb vívmányainak és a modern irodalom eredményeinek összekapcsolásában való folytonosságot – ugyanúgy a megújított kritikai realizmus, amely még mindig alakulófélben van, sem fogja tudni kielégíteni az író és a valóság rendkívül komplikált, logikailag gyakran megmagyarázhatatlan, dinamikus és ellentmondó viszonyának valamennyi megjelenési formáját, ezt az állandó változásoknak és transzformációknak kitett viszonyt, bármennyire hozzáidomítjuk is a modern kor követelményeihez. Miután meg lett fosztva attól az objektív lehetőségtől, hogy receptként, vagy pedig az irodalmi dilemmák általános megoldásának módszereként szerepeljen – mivel elkerülhetetlenül újra át fogja alakítani az életnek ugyanaz a dialektikus ereje, amely most is alakítja –, a kritikai realizmus egyikévé vált azoknak a túlonúl korán elhanyagolt lehetőségeknek, amelyek lehetővé teszik, hogy az irodalmi szó aktívan hasson a mindennapok valóságában, olyan lehetőség, amelyhez a legfiatalabb szerb írók mind határozottabban igyekeznek visszatérni, amikor kitárulkoznak a világ, létezésük egyetlen világa felé.

S míg a mai szerb prózaírók egy csoportjának alkotó módszere bizonyos fokig továbbra is a temporális semlegesség jegyében valósul meg, amelyből el lett távolítva a klasszikus realista meghatározottság sok vonása, mások mind merészebben kezdenek lemondani az esztétikai izoláltság és a költői látomások egykor kényszerű biztonságáról. Bátran lépnek közvetlen, naturalista módon nyílt viszonyba a világgal, s készek vállalni a társadalmi következményeket is, amelyekkel az államhatalom intézményei védekeznek a liberális humanista értelmiség kritikai szellemétől. Kiemelik a realizmus immanens kritikai vonásait, amiben a rossz és a társadalmi igazságtalanság tartósságával való szembesegülés vezérli őket, s az életet visszajáról, sötét oldaláról szemlélik. Meg vannak győződve, hogy szemléletük szándékoltan erőltetett egyoldalúsága, akárcsak az utcai nyelv elementáris durvasága, amelyre az irodalmi hatás eredetisége érdekében oly szívesen támaszkodnak, a klasszikus realizmus egy új, kritikai komponensét jelentik. A fiatalabb szerb elbeszélőknek ez az árnyalt, sokszínű eljárás módja, amely a hamis értékek tagadása eszméjének van alárendelve, egyaránt szembefordul a megszépített életigazságok hazug idealizálásával és a költői magunkbamerülés esztétikai kvietizmusával. Elsődleges céljuk, hogy igaz és meggyőző, ha kell akár keserű és eltúlzott képet fessenek egy meghatározatlan társadalom mélyén fölkatartott emberi sorsokról és viszonyokról, amely társadalomban félresiklott a szociális haladás perspektívája, s megsemmisült a polgári erkölcs minden alapja. Az ember és a világ, az emberi elidegenedés és a rossz romboló hatalma – amely nem szűnik meg, csupán a külsejét változtatja – közti általános diszharmónia tragikus és dramatikus élményén alapszik a kételkedés és kétségbeesés e fekete realizmusa, amely azonban nem oltja ki az emberben levő fényt. Ellenkezőleg, a sötétből, ahol visszafojtva és elzárva

pislákol, az emberiesség szikrája még teljesebb fénnel ragyog elő. Ezzel a mai szerb irodalom új realizmusa a realista hagyomány legmagasabb csúcsainak belső etikai értékeihez kapcsolódik.

A valóság realista megközelítése és a modern irodalmi művekben való kritikai tárgyalása csak úgy valósítható meg a dogmatikus utilitarizmus vulgarizáló jellege és a megengedhető eretnekséget kommercionális bátorsággal vállaló, alacsonyabb riporter-szinten álló felületes zsurnalizmus nélkül, ha megfelelő művészi vetületet kap. Miután a benne fellelhető releváns vonatkozásokra fekteti a hangsúlyt, az irodalom a fennálló társadalmi rendszerhez való viszonyát oly módon igyekszik megvalósítani, hogy rögzíti az emberi viszonyokban és az emberek tudatában végbemenő azon változásokat, amelyek alapvetően hozzájárulnak az ember helyzetének megváltozásához, s befolyásolhatják a sorsát is. A társadalmi, erkölcsi, pszichikai, sőt politikai megrázkódtatások, valamint a korunk elváltozásai, válságai és deformációi szférájában végzett kutatások, a társadalomban ható és az ember sorsát közvetlenül befolyásoló ellentmondások megjelenési formáinak, folyamatainak és feloldásainak kritikai feltárásai bővítik ki a háború utáni szerb próza tematikai kereteit. Mint a kritikai tudat konkretizálása általános folyamatának része, az új kritikai realizmus tevékenysége a szabadságot és emberiességet a modern társadalomban is akadályozó jelenségek irodalmi eszközökkel történő dialektikus tagadását jelenti. Az így felfogott és ily módon alkalmazott, felújított és a modern irodalmi követelményekhez hozzáidomuló kritikai realizmus egyik élő formája lehet a mai irodalmi irányzatok gazdag összességének. Ne fogjuk fel elsődleges módszerként a realizmus szférájának megváltoztatásában és fejlődésében, de ne is becsljük alá, mint a túlhaladott irodalmi prófétaság elsatnyult, meddő és primitív vadhajtasát – a mai szerb irodalom kritikai realista irányzatának ugyanis még csak ezután kell megtalálnia a maga igazi kereteit. Megjelenése és hatása csupán egy része a realista hagyomány felújításának és alkotó módon történő megváltoztatásának, amely hagyományban, mint kiolthatatlan fénysugár, folytatódik a tartós emberi értékekbe vetett hit termékeny energiája. A regény formájának katarzisa és a prózai technika megváltozása, a temporális semlegesség és a szimbolikus költői vízió, a realizmushoz való új viszony és a tagadás, valamint az alkotó kétkedés kritikai hangvételének kiélesedése – ezek azok a kulcspontok, amelyek a legújabb szerb próza fejlődési ívét jelzik. Ebben a prózában mind az elbeszélő módszer, mind pedig az alkotó képzelet közvetlenül kapcsolódik a morálhoz, amelynek segítségével az irodalom humanizálja a reális világot, újra megtölti emberiességgel, és segíti az egyént, hogy elérje az önmagával való megbékélés állapotát.

Párhuzamosan a háború és a forradalom témájának szentelt prózai művek művészi színvonalának emelkedésével és mind merészebb behatolásával a tartós emberi értékek és szituációk világába, a háború utáni szerb elbeszélésekben és regényekben kifejezésre jutott az új irodalmi generációnak az a törekvése is, hogy teljesen megnyissák és kitágítsák a prózai közlés tematikai kereteit. Történeti tekintetben ez annyit jelentett, hogy az új irodalmi nemzedék igyekezett visszaállítani a megszakadt kapcsolatot a háború előtti polgári próza hagyományaival, amely próza annak idején oly ígéretesen indult, de amelynek természetes folyamatát – amely már a század elején fölsejlett Veljko Milićević, Milutin Uskoković és mások írásaiban – megbontották a háborúk. Ha a polgári elbeszélés kontinuitása nem szakadt is meg, ami elsősorban az idősebb generáció képviselőinek köszönhető, mivel műveikben továbbra is ott élt a hatalmas sötét bérházak kicsiny,

csendes és jelentéktelen lakója, a provinciális mentalitású és primitív lelkiületű kispolgár – e próza megújódása, s ez viszont a háború utáni nemzedék konvenciómentes realizmushoz vonzódo képviselőinek érdeme, egy új szakasz kezdetét jelentette a háború utáni irodalom már megkezdődött buja átváltozásaiban és szétterebélyesedésében. A fiatal írók új irodalmi- és életérzést hoztak magukkal. Képesek voltak megérezni és kifejezni az önmagától való elidegenedés veszélyének, a mechanizáció, az erotizáció, az egyéniség kettéhasadása veszélyének, a perspektíva, a hit és a remény elvesztésének kitett modern városi ember lelki válságának szubtilis fölsejléseit és halk rezzenéseit, s ezzel az urbanizált irodalmi tudat hordozóivá és a modern szerb próza további fejlődésének úttörőivé váltak. Az eszteticizmusra való törekvésük és a semleges temporalitás biztonságában való tudatos izoláltságuk néha kiemelte az irodalmi hőst a társadalmi és történelmi kontextusból, ugyanakkor azonban e hős visszakarta megingott belső erejét, elvesztett intim dimenzióját, és az önálló egyéniségre való, sokáig vitatott jogát.

Az eszmék szabad áramlása, a háború utáni szerb próza különböző stílusokkal való gazdagodása és formális lehetőségeinek kiszélesedése lehetővé tette és meggyorsította a realista hagyomány alkotó transzformálódásának folyamatát és megújódását a szabadság visszahódított térségeiben. Az időkeretek mind az elbeszélésekben, mind a regényekben hajlékonyabbakká és lágyabbakká váltak, sőt helyenként teljesen elsikkadtak az írók abbéli törekvése mellett, hogy irodalmi eszközökkel rögzítsék és ábrázolják az emberi szituáció dramatikus voltát, tekintet nélkül arra, hogy a tudatalatti és a képzelet semleges költői evokációján, vagy pedig az objektív világ kritikai tagadásán keresztül vetítik-e elénk. A művészi megismerés határainak kiszélesítésére irányuló törekvés, valamint az a tendencia, hogy minden szinten megvalósuljon a sokrétű emberi valóságba történő behatolás – amely valóság a modern prózaírók érdeklődésének elsődleges területe lett –, az alkotóelemek egyforma mértékű koncentrációjával öltött testet mind az elbeszélésekben, mind a regényekben, ami még jobban hozzájárult a prózai műfajok alapvető esztétikai értékeinek hagyományos kapcsolatahoz. Akárcsak korábban, az elbeszélés és a regény erőszakolt kettéválasztására és mechanikus elhatárolására irányuló minden kísérlet a háború utáni szerb irodalomban is szükségszerűen az egységes irodalmi törekvések megosztásához és a prózai eljárás mód és rendeltetés szerves egységének fölösleges elaprozásához vezetne. Ugyanakkor ezzel elsikkadna az a lehetőség is, hogy teljesebb kritikai szemszögből vizsgáljunk bizonyos irodalmi jelenségeket az irodalmi történetek és az alkotói tendenciák általános kapcsolatában. A regény és az elbeszélés – mint egyazon fenomenon két megjelenési formája, és egy azonos alkotói törekvés kétféle kifejezőmódja – meglehetősen szoros esztétikai egységet képez az újabb szerb irodalomban. A közöttük kétségtelenül fellelhető strukturális és stilisztikai különbségek mellett is, kettéválasztásuk csupán gyakorlati okokból lehetséges egy bizonyos fókig, de ezek az okok nem tehetik kérdésessé annak a jogosságát, hogy az újabb szerb próza fejlődésének történeti folyamatait egy mindent átfogó kritikai szemszögből közelítsük meg.

A mai szerb próza egész fejlődési íve azt az ismert tapasztalatot támasztja alá, mely szerint a prózai közlés realista ereje a modern irodalomban nem annyira az ábrázolt életformától függ, mint inkább az ábrázolás módjától. A különböző elbeszélő stílusok általános összességében ez a tapasztalat egyaránt megvalósul mind az elbeszélésben, mind a regényben. E két műfajt ugyanaz a vérkeringés, az emberiségnek és az igazságnak ugyanazok a kritériumai kapcsolják egybe, s ily módon a mai prózaírodalom egységes

valóságát képezik. Habár a történelem során, természetes törvényszerűségek és szellemi szükségletek hatására, az elbeszélés és a regény, mint alapvető prózai formák, különböző korok ízléséhez és szükségleteihez idomultak, sorsuk mindig közös volt, s az is maradt. Minden változás, amely az elbeszélésben végbement, a regényben is visszhangra talált. És fordítva, minden újszerűség, minden új stílustörekvés vagy új eszmék térhódítása a regényben, visszatükröződött az elbeszélésben is. Ennek a körülménynek tudható be, hogy a háború utáni szerb próza egységes egészként jelenik meg. S az, hogy az egyik prózai forma időnként dominált a másik fölött, csak még jobban összekapcsolta e két rokon, és egymást kiegészítő irodalmi műfaj újabb történetét. Tekintettel a történelmi változásokra, s arra, hogy bizonyos törvényszerűség figyelhető meg abban, ahogy az elbeszélés és a regény egymást váltogatták az időszakos dominálás előretolt állásain, a szellem állapotának, az eszmei törekvéseknek és a stílusváltozásoknak objektív képét csupán e két irodalmi forma összehasonlító elemzése biztosíthatja. Csak úgy alkothatunk teljes kritikai képet az újabb szerb próza alapvető folyamatairól és fejlődési irányairól, belső eszmei és esztétikai jelentéseiről, ha az elbeszélést és a regényt egészében szemléljük, mint egy olyan prózai művészet szerves egységét, amely előtt mindig újból és újból föltárulnak az örök élet és a kimeríthetetlen emberi valóság új, végtelen térségei.

(Fordította: Sztepanov Predrag)

A HORVÁT FARMERNADRÁGOS PRÓZA

Farmernadrágosnak nevezem azt a prózát (JP – jeans prose), amelynek akár első, akár harmadik személyben megjelenő, ifjú elbeszélője sajátos stílusát a városi fiatalaság beszélt-nyelve alapján alakítja ki, és tagadja a tradicionális, állandósult társadalmi és kulturális struktúrákat. E próza modelljét Salinger teremtette meg az amerikai irodalomban közvetlenül a második világháború után, paradigmaticus regényével, a *Zabhegyező*-vel, majd ez a modell különböző változatokban az európai irodalmakban is elterjedt.

Az ilyen típusú horvát próza viszonylag korán, már az ötvenes évek első felében jelentkezett, elsősorban a *Krugovi* (Körök) című folyóiratban, és sohasem mutatott közvetlen kapcsolatot a salingeri példával, melyet – mint ismeretes – a szovjet-orosz Akszonov elevenített fel, vagy újabban egy NDK-beli író – Plenzdorf. A JP horvát képviselői szívesebben hivatkoznak Gertrud Steinnek még a harmincas évekből ismert stílus-kísérleteire, s észre kell vennünk, hogy e prózatípus kialakulásában fontos szerepet játszott a szovjet-orosz Jurij Olesa is. Így például a farmernadrágos próza egyik horvát képviselője Antun Šoljan írja *Árulók* (Izdajice) című regényében a „mémők elvtárshoz” intézett „nyílt levélben” külön hőseiről, s a körülményeket, melyek közé juttatta őket, így indokolja: Ahhoz, hogy elemezzem viselkedésüket, felfogjam félelmeik és vígságaik abszurdításait, megértsem harcaikat és reményeiket, fegyvereiket és ellenségeiket – megpróbáltam nyújtani mindazt, ami hiányzik nekik; a régi írók mintájára megalkottam számukra Árkádiát úgy, ahogyan ők nem tudták volna megteremteni, s kifejlesztettem a tiszta kultúrájú mai ember ritka típusát, akit ebben az esetben – jobb terminus híján – Kavaleroznak nevezhetünk. Kavalero pedig nem más, mint Olesa *Irigység* (1927) című regényének főhőse.

A fenti Šoljan-idézetben igen lényeges a „régí írók” árkádai motívumaira való hivatkozás is. Ugyanis a farmernadrágos próza alapvető vonásának, az állandósult társadalmi és kulturális struktúrák elutasításának leggyakoribb megnyilatkozási formája a horvát prózában a menekülés, sokszor éppen „árkádai” környezetbe, melyet hősei számára az író az adriai partokon és szigeteken teremt meg. A társadalommal való konfliktus a horvát prózában kevésbé hangsúlyos, noha itt is találhatunk huligános összetűzéseket a társadalmi rend képviselőivel, például Majetić *Čangi off Gotoff* című regényében. Viszont a városi alvilági ifjúsággal foglalkozó másik jelentős regény, Majdak *Kužiš, stari moj* (Érted, öregem) című műve újból kerüli a társadalmi konfliktusokat, s a fiatal hősök szociális menekülésének terét a szilárdan strukturált társadalomnak lényegében csak implicit ellentétéként ábrázolja. A térbeli és szociális menekülés egyike a horvát

farmernadrágos próza alapvető sajátosságainak, s igen jellemző rá az a meghatározás, amit Šoljan ad, ugyancsak az *Árulók*ban, a menekülő-üldöző viszonyról: „... Ráeszmélünk arra, hogy nem utazunk, hanem menekülünk. A szökevény nem azt nézi, hova ér, hanem azt, mitől menekül meg. Ami kívülről nézve céltalan csavargásnak látszik a véletlen, szökevényes pályákon, voltaképpen nem más, mint az egyetlen lehetséges kiút, tudatos menekvés az örökös üldözések elől, amiktől nincs nyugtunk ... A be nem avatott szemlélő nem láthatja e mozgás logikáját, az egyenesek és görbék szükségszerűségét, a céltalanság elkerülhetetlenségét. Ezért neveznek bennünket céltalan embereknek, csavargóknak.” A „csavargó”-motívum a horvát próza szóban forgó típusának lényegi jegye, így például Slamnig *Fridžider* (Jégszekerény) című jellemző novellájában, noha csak mellékfiguraként tűnik fel, éppen a „céltalan” csavargó, „a bolygó Hollandi” a családi és városi „establishment”, sőt a családi fészek mítoszának rombolója, amint Šoljan *Dobar čovek s Kaprija* (A capribeli jólélek) című művében is a kóborló „nyaralók” a számukra „ál-otthonként” kínáló, strukturált szigeti élet ellenlábasai.

A farmernadrágos próza egyik legszembeötlőbb feltételezését, az elbeszélő nyelv elavult struktúráinak elutasítását kétségtelenül Slamnig *Bolja polovica hrabrosti* (Bátorságunk jobbik fele) című regénye támasztja alá legjobban, amelyben a két világ mint két nyelv áll egymással szemben: az idősebb nemzedék képviselőjének, helyenként archaizált, „monoton horvát” nyelve az elbeszélőnek a mai što-változatú városi élőbeszédet utánzó nyelvével, amelyben Matilda „agramságai”-ra „english-ségekkel” felel, s így annak világát egyben a horvát nyelvi, irodalmi és társadalmi tradíció régmúltjába irányítja vissza: „... Belső súlyponttal bír e világ, papjával és orvosával, állatorvosával és ügyvédjével, adótisztjével és rendőreivel ...”

A horvát farmernadrágos prózában a főhős – elbeszélő fiatal, leginkább állandó foglalkozás nélküli értelmiségi. Ezért jellemző az, ahogyan Šoljan az *Árulók* első fejezetében rögzíti a kiindulási helyzetet: „Kuvik, Beba és én azért jöttünk ide, hogy rendbe hozzuk Kuvik házát. Kuvik még valamikor kora tavasszal bérelte ki ezt a házat, majd visszatért Zágrábba, hogy pénzzé tegye néhány képét, és most ismét visszajött, hogy rendbe tegye a házat, s nagy és tarka társasága egész nyáron együtt lumpolhasson benne. Kuvik olyan festőféle volt. Hogy Beba mit keresett társaságunkban, azt még ma sem tudom. Azon a délután, amikor mi ketten megbeszéltük, hogy közösen megyünk rendbe tenni a házat, Beba baráti látogatást tett nálam, és a dolgok természete szerint nélkülözhetetlen tagja lett a Kuvik házának tatarozására alakult RT-nek. Egyébként egyetemista volt, medika vagy mi az ördög.”

Az ilyen elbeszélő kívül áll az állandósult társadalmi berendezkedésen, saját „brancsából” kilépve kifejezetten dezideologizálttá válik (Slamnig elbeszélőjének a *Priča o Zvezdani* [Zvezdana története] című novellában „száz kiforrott világnézete” van – *Neprijatelj* [Ellenségek], Zágráb, 1959. 39. old.); szüntelenül használja a modern civilizáció és annak tömeg-médiумai által ránk zúduló fogalmakat, ám ugyanakkor alapjaiban tagadja e civilizációt, s így joggal mondja Šoljan ifjú hőseiről: „Természetesen, nem kell elítélni a mi civilizátori erőfeszítéseink ellen kifejtett ellenállásukat. Ők, akárcsak az afrikai négek, szeretik totemeiket, talizmánjaikat, bálványaikat, saját ünnepeiket, babonáikat, régi és szomorkás dalaikat.” A horvát farmernadrágos próza különösen indulásakor hajlott az előadásmód kifejezett infantilizálására. Ilyen infantilis elbeszélésmódot találunk pl. Šoljan *Bjeloglavi Pavličić* [Az őszhajú Pavlicék] című művében:

„A falu nagy volt, és egy síkságon volt, és a síkság nagy volt, és egy folyója volt, és hegyei is voltak, amelyek körülvették. Így az egész falut hegyek vették körül, melyeken túl semmit sem lehetett látni. Nem is volt ott semmi (a hegyeken túl), semmi említésre méltó, és ezért nem is emlegette senki, azaz senki sem beszélt róla. Senki sem beszélt semmiről. A falu közepén állva a falu úgy nézett ki, mint maga a világ; falu, síkság és hegyek ezen az oldalon. A másik oldalon nem voltak hegyek és nem volt semmi. Egyáltalán nem volt másik oldal.” (Megjelent a *Hrvatsko kolo* c. folyóiratban, VI. Zágráb, 1953. 368. old.). Ilyen infantilis előadásmód lehetővé teszi a tér körülhatárolását és dekonkretizálását, valamint az infantilisen érzékelt világ éles szembeállítását a felnőttek „lüke” világával, aminek jellemző példáit láthatjuk Slamnig *Ilirska proleća* (Illír tavaszok) című ciklusában, vagy *Pismo* (Levél) című novellájában, amelyben az infantilis elbeszélő szembeállítja saját, gyermekien „logikus” következtetéseit a „vészterhes idők” iszonyatos, embertelen felnőtt logikájával, s ő maga az „egyszerűnek hangzó” szavakban nem keres más értelmet, mint amivel azok rendelkeznek.

A horvát prózában eléggé ritka a brutális, huligán környezetből származó elbeszélő, amely a lengyel irodalomban igencsak elterjedt. Majdak *Kužiš, stari moj* (Érted, öregem) című regényében bukkan fel, mellyel végül is polgárjogot nyert a horvát irodalomban a lumpenproletár-utca zágrábi kaj-változaton alapuló (stilizált) beszéde, amelytől a horvát irodalom oly sokáig vonakodott, s ezért ez a nyelv csak a fél-irodalomban, vagy az irodalmi művek perifériáján jelentkezett. Az elbeszélő és hőse itt szemben áll a kis-polgáriság, az új – kisiparosi – establishment, de ugyanígy az ideologizált értelmiség világával is. Voltaképpen azonban a hős eszményei is árkádiiaiak: az erotikus jelenetek leírásának brutalitása a szerelmi ábrándozások sóvárgó szepegésével váltakozik, a társadalmi normák elleni huligános lázadozást pedig valójában szemérmes moralizálás váltja fel.

A horvát farmernadrágos próza elbeszélőjének nyelve, amely szemben áll a nyelvi normákkal, rendszerint a fiatalok „galeri”-nyelve, amelyen belül szabályszerűen nem jön létre nyelvi differenciálódás: egyazon nyelven beszél Slamnig *Neustanovljivo umorstvo* (Megfejtethetetlen gyilkosság) című novellájának valamennyi elbeszélője; egyazon stilizált diák-zsargonban beszél Majetić *Čangijában* az összes fiatal: csak a közrend képviselőjének što-változatú bürokratizált beszéde képviseli a regényben az idegen nyelvet. A városi fiatalok beszélt nyelvére támaszkodva, a horvát farmernadrágos próza ironikusan, s mintegy idegen nyelvhez viszonyul a falusi što-változathoz is, amelyen a horvát és a szerb nyelv normái alapulnak, ezért jelentkezik Slamnig *Fridžiderjében* ez a – hercegovinai – što-változat mint idegen nyelv, Šoljannál pedig – *A capribeli jólélekben* – a stilizált ča-változat a szünidős egyetemistákkal szemben, az állandósult struktúra nyelveként bukkan fel. Slamnig *Bátorságunk jobbik fele* című regényében a kaj-nyelvjárás, néhány más rétegnyelv mellett, másodlagos ellentétként jelenik meg, másmilyen funkcióban tehát, mint Majdaknál, akinél ez a nyelvjárás éppen az elbeszélő beszédének egy fontos rétegét képezi. A nyelvjárások ilyen sokrétű felhasználását igazában csak a horvát farmernadrágos próza modellje példázza, de leginkább az elbeszélő elhatárolódási eszközeként a horvát irodalmi tradícióra felettébb jellemző falusiasságtól.

A szóbeli elbeszélés imitációjára törekedve a horvát JP is él a beszélt nyelv spontán elemeinek utánzásával, a mondatok jellegzetes felszabdalásával, például erre gyakran találunk Šoljannál, mint pl. *Specijalni izaslanici* (Speciális kiküldöttek) c. művében:

„A pincér egész szimpatikus volt, noha úgyszólván arctalan. Vagy talán éppen azért. Jó pincér. A forralt pálinka sem rossz, mondtam. Voltaképpen, ez a kávéház túl kicsi ennyi ember számára. Nem. Nem túl kicsi, éppen kellemes. Igaz, kellemes, de ha ketten-hárman bejönnének még, már túl sokan lennének. Figyelmesen szemléltük a kávéházat, melyben, íme, emberek voltak. Azon problémáztunk, túl sokan vannak-e, vagy sem” *Deset kratkih priča za moju generaciju*, (Tíz rövid elbeszélés az én generációmnak). Novi Sad, 1969. 63.) Szintén a társalgási nyelvből származnak az elbeszélő, másokra vagy önmagára vonatkozó, gyakori megszólításai, valamint a tágabb, ám ugyanakkor meghatározatlan szemantikai sikot implikáló kifejezések, pl. „ez”, „mindez”, „minden”, „az ilyesmik”, „ezek a dolgok”, melyek alkalmazása már Salingernél is és később is jellemző a JP-re, s végül a szintaktikai anglicizmusok, melyeket Slamnig és Šoljan egyaránt használnak.

A horvát JP alapmodellje mégsem marad az empirikus elbeszélés szintjén. Az ilyen típusú horvát elbeszélő is jobbára csak tulajdon élményeinek ábrázolásában nyilvánul meg. Így Šoljan is az *Arulókban* így ír: „Úgy döntöttem, hogy a történet, amelyet elmondok, Pierre-ről szóljon. De ha magukkal ragadnak az emberek meg az események, amelyek emlékezetemben Pierre sorsával vannak kapcsolatban, és így majd többet írok magunkról, ezt csak azért teszem, mert pontosságra törekszem. Igyeksem pontosan földézni a történet körülményeit, hogy tárgyilagosaak lehessünk, és ne történjék meg, hogy szenvedélyunktől félrevezettetve esetleg csupán némelyek igazságát higgyük el. Attól tartok ugyanis, hogy történetem egyszerűsége sokkal inkább saját emlékezetem egyszerűségéből és tökéletlenségéből fakad, mintsem a történet egyszerűségéből és logikájából. A múlt olyan tökéletesen egyszerűnek és világosnak látszik. A jelen viszont olyan bonyolult, homályos és sokrétű, hogy már semminek sem hiszek. Éppen ezért nem garantálhatom az igazságot. Bár a történet, hogy úgy mondjam, tőlem indul, mégis, én csak egyszerű szemlélője voltam, így hát csak azt tudom részletesen elmondani, amit láttam.” De éppen ez az „empirikusság” hívja hamarosan segítségül a konstrukciót, amit az író nem „látott” személyesen, azt kell megkonstruálnia, s így az elbeszélés az ilyen prózában a valóság tudatos modellálása lesz. Az elbeszélő tehát nemcsak szemlélő, hanem az események lehetséges modelljeinek megalkotója is, aki a döntő létkérdésekig akar hatolni, az összes lehetséges állásfoglalás közül a fiatal nemzedék állásfoglalását állítva előtérbe.

A városi fiatalság slangjének stilizálása a JP egyik fő törekvése, melyet a fiatal horvát prózaírók programszerűen már 1955-ben képviselnek, Slamnig és Šoljan egy-egy cikkével a *Krugovi* (Körök) című folyóiratban. A tisztán zágrábi slanget használó elbeszélő viszont csak az utóbbi időben jelenik meg, Majetićnél és Majdaknál. Ugyanakkor szabadul meg a horvát próza a szex és a vele kapcsolatos szókészlet tabuitól, leküzdvé olykor az adminisztratív tilalmakat is (Majetić: *Čangi*, 1963). E felszabadulást elősegítették a horvát Henry Miller-fordítások, s a JP-ben a horvát nyelvű „szabad-szájúságok” (Šoljan „ötbetűsek”-nek nevezi ezeket) is hamarosan polgárjogot nyertek. De ugyanakkor, rombolva a szilárd értékek rendszerét, a farmernadrágos próza kizárta modelljéből a szerelmet és az erotikát. Így már indulásakor ismeri a „coitus” leírásának szinte technikai-empirikus módját. Slamnig *Otići i vratiti se* (Elmenni és visszatérni, 1955) című novellájából idézünk:

„Nagyon fel volt izgulva, s tán rögtön az elején el is élvezett, bár nem amúgy igazán, később ellankadt, kedvetlenné vált, s úgy éreztem, mintha fájna neki. Majd hirtelen vadul rám vetette magát, s én, noha már teljesen kitikkadtam, korrekten tartottam magam. Azután megittuk a maradék pálinkát.” Šoljan *Otok* (Sziget) című novellája pedig a szerelem értékvesztését ábrázolja egy hangsúlyozottan ironizált beszélgetés formájában, amely megakadályozza a szerelmi-erotikus költőiség kibontakozását. Mégis az ilyen költőiség utáni nosztalgia állandó kísérőjelensége a horvát farmernadrágos prózának: Majetić *Čangijában* is jelen van, bármennyire irtózik is elbeszélője a „giccstől”.

A horvát JP-re is jellemzőek a civilizációs stílus-komplexumok, amint ezt már a városi fiatalság társalgási nyelvének meghonosított gyakori anglicizmusai is jelzik, melyek gyakran (így Slamnig regényében) a horvát városi környezet tradicionális germanizmusaival kerülnek szembe. A JP-művekben szereplő ifjakat és lányokat a modern civilizáció tárgyai veszik körül, de bővelkedik ez az irodalom ugyancsak civilizációsak mondható hasonlatokban és metaforákban is. Épp e kontextusban kap különös hangsúlyt az ifjúság öltözködése – mint státuszszimbólum, illetve nonkonformizmusuk külső jele. Éppen ebben az összefüggésben válik a farmernadrág, egy adott időszakban, e művek ifjú hőseinek ismertető jelévé, s e próza védjegyévé. Viszont itt is érvényes, amit az erotikához való újfajta viszonyról mondtunk: a civilizációs komplexumok nemcsak hogy megszüntetik a hagyományos költőiséget, hanem éppen ezek „szedik le”, Šoljan szavaival, e próza „romantikus glazúráját”, s így abban, a modern civilizáció nyomására, maguk az érzelmek is devalválódnak, hasonlóan a „devalválódó valutához”. (Šoljan, *Otok* (Sziget). Ezért a horvát JP-ben gyakran jelentkezik a modern technika és civilizáció agresszivitásával szemben álló értékként az otthon, a bölcsőhely, a maga régmúltas tradíciójával, ahogyan pl. Šoljan legutóbbi regénye, a *Luka* (1974, Kikötő) is ezen az új szembenálláson-konfliktuson alapul. Lényegében már a JP modelljén kívül, s már teljesen e modellen kívül álló a horvát irodalomban a fenti szempontból tán legérdekesebb mű, Slobodan Novak *Mirisi, zlato i tamjan* (1968, Illatok, arany, tömjén) c. regénye. Šoljan új műve viszonylag keveset őrzött meg a farmernadrágos próza eredeti modelljéből: itt mégis a valóban farmernadrágot viselő lány az, aki a regény felnőtt hősét éppen a lelketlen, a szülőföldet veszélyeztető civilizációs standard előli menekülés utolsó lehetőségével vonzza:

„A térrel, ’melyben lebeghetsz’. Melyben nem tisztelik sem az álértékeket, sem a valódiakat. Ahol csakis önmaga miatt valaki az ember, és nem az erők és figurák társadalmi megoszlásának véletlenje következtében. Ahol, persze, nagyon veszélyes, de ahol minden megengedett.” Menekülni ebbe a térbe, ami a JP jellemzője, Šoljan új regényében már nem lehetséges.

A szülőföld, mint a fejlett technika és civilizáció ellenpontja, fontos szerepet tölt be Slamnig *Povratnik s mjeseca* (A holdról hazatérő) című, csak látszatra luddista novellájában, amely a kozmikus – itt: képzeletbeli és játékosan konstruált – utazások motívumai-val ritkaság a horvát prózában. Ezzel kapcsolatban hangsúlyozni kell, hogy épp a horvát JP-ben igen ritkák a modern technika témái, amelyek, mint ismeretes, különböző funkciókban meglehetősen gyakran jelentkeznek a szovjet-orosz próza szóban forgó típusában.

A horvát JP ellenben sokszor merít a nemzeti kulturális és irodalmi hagyományokból. Már Šoljan első novelláinak egyike, a *Nikola Šubić Zrinjski* (Zrínyi Miklós,

1956) a mai magányos városi ifjú és a horvát történelem legendás alakjának összehasonlításán alapul, Slamnig *Bátorságunk jobbik fele* című regénye pedig napjaink és a XIX. századi hagyományok viszonyáról beszél. Slamnig e tradíció szellemében stilizálja és – utasítja el regényében Matildát.

A hagyományokhoz való viszony a horvát JP-ben igen összetett. Egyértelműen pozitív, amikor a horvát reneszánsz kultúrájáról és irodalmáról van szó, s így prózánk bővelkedik a dubrovnikai és dalmáciai költészetre való utalásokban, az innen vett idézetekben, s ezzel kapcsolatosak a horvát JP gyakori árkádiai motívumai is. Bizonyára innen ered a hajlam a tengeri-hajózási metaforák használata iránt, melyek horvát tradícióját Slamnig tudományosan is vizsgálta, s erre épül Majetić egyik legérdekesebb novellája, a *Žur na Magdenlandu* (Hábé Magdenlandon), amelyben jelen van a házibuliba készülő – menekülés a térbe – elbeszélő útja, amely mint állandó metaforák egész sora viszonyul a hajóúthoz és a megérkezéshez Magdenland szigetére. Az illúziók és a szeparált világba menekülés lehetőségének végleges elvesztését is a következetesen végighúzó metaforák sora fejezi ki:

„Sokkal tovább és jóval előbb éltél Magdenlandon, mint én, de állítom neked, hogy Magdenland mégsem a te hazád. Gyerünk fel. A matróz eloldja a kötelet, a tenger felfehérlik . . .” (Suvremena hrvatska novela (antológia) II. Zágráb, 1971. 385.). Ugyanígy nem véletlen, hogy Šoljan *Kratki izlet* (Rövid kirándulás) című kisregényének témája a régi isztriai freskók felkutatása, ami azért is érdekes, mert a lengyel JP képviselője, Edward Stachura *Cala jaskrawość* (Teljes ragyogás) c. regényében szintén a bermai és hrastovljei freskók bukkannak fel jellemző motívumként, mint az európai kulturális régmúlt művészetének reminiscenciája. Emellett Stachurát a modern technika és civilizáció terjeszkedésével szembeni határozott ellenállása is rokonítja Šoljannal.

Megváltozik azonban a horvát JP viszonya a kultúra szegmentumaihoz, amint a XIX. századi kultúra kerül szóba. A szájhagyomány-terjesztette epikus vitézi költemények ironikus-parodisztikus felhangot kapnak, Šoljan Kraljević Markót pl. az asztalnál „bamba birkaként” ülő „vén fröccsözőhöz” hasonlítja (*Specijalni izaslanici* – Speciális kiküldöttek), Majdaknál pedig a XIX. század nacionalizmusának jelképeit és retorikáját ironizáló, gúnyoló szövegeket találunk. A horvát nacionalizmus mártíromságával, melyet századunk is felélesztett, Majetić regényének hőse összeütközésbe kerül. A megkínzott Haza mártír-víziójával a fiatal zágrábi huligán a saját „reneszánsz bujaságú Haza” vízióját állítja szembe:

„Legyél szép fiatal nő. Legyél szűz. Legyél romantikus fuvalás-lány. Hajlékony táncosnő. Legyél világszép nádszál-kisasszony. Legyél Kaštelan sellője. Legyél call-girl. Válassz magad. Hát nem jobb ez, mint ilyen kitartóan igyekezni a diliház felé? ” (*Čangli off Gotoff* Zágráb, 1970. 304.).

A farmernadrágos prózának alapvető tulajdonsága a modern publicisztika, főleg a sajtó nyelvének elutasítása. Ezért polemizál Soljan elbeszélője a sajtó információs módjával, s innen ered bizalmatlansága az újságírói információk alapján írott történelemmel szemben, mert:

„ . . . Így megy ez: össze-vissza rakosgatjuk a jelent, mint az építőkockákat, hogy a jövő számára tetszetős legyen a múlt.” (*Pet stotina stuba* – Ötszáz létra, 1965.) Ugyancsak elutasított nyelvként jelenik meg e novellában a farmernadrágos elbeszélő ironiájának másik tárgya: a hivatalnoki-bürokratikus nyelv. Lényegében az egész bürok-

ratikus rendszer gondolkodásmódjával való konfliktus rejlik e mögött, amelyet Slamnig korábban már ábrázolt a *Priča o Zvezdani* (Zvezdana története) című novellájában, méghozzá kifejezetten a nyelvi síkon. Zvezdana, a bürokratikus önkény áldozatául kiszemelt lány, saját bizonytalan nyelvét, amely megmutatja teljes értetlenségét a bürokratikus rendszerrel szemben, nemcsak a bürokratizált nyelvvel, hanem baráti körének pragmatikus logikájú gondolkodásmódjával is szembeszegzi, s így számára csak az outsider individuális tiltakozása marad:

„Így hát köpök egyet és hátat fordítok. Ennek ugyan nem lesz semmi társadalmi haszna, de ez az én konkrét, személyes tiltakozásom, leszámolásom velük” (*Neprijatelji – Ellenségek*, Zágráb, 1959.) Köztudott pedig, hogy a *Leszámolásom velük* Miroslav Krleža harmincas években írt polemikus könyvének a címe! (*Moj obračun s njima*).

A bürokratizált kapcsolatokat támadja Slamnig elbeszélője a már idézett *Elmenni és visszatérni* című novellában, amely az Alkalmazott (így hívják bürokratikus-névtelenül a vidéki könyvtár fiatal női dolgozóit) és a Főnöknő leszbikus és ugyanakkor bürokratikus kapcsolatára kihegyezett diákpoeénnel fejeződik be.

A politikai publicisztika és a propaganda-plakátok nyelve gyakori tárgya Majetić elbeszélője ironiájának, de szembetűnő ez Majdak *Ėrted, öregem* című regényében is. A szocialista publicisztika sztereotip kifejezései itt vulgáris argó szöveggörnyezetbe kerülve válnak nevetségessé. Így pl. amikor az elbeszélő a Galilei gúnynevű egyetemistáról beszél:

„S mikor este, egyedül, kilóg az utcára és elspurizik *állandó munkahelye* – a krimó – felé, azt mondja *a helyszínen kell néhány adat birtokába jutnia a proletariátus,életéről a szocializmusban*. A manus valóban züllött pofa, azonkívül *reakciós*, sőt azt lehet mondani, hazug fráter, mert azt állítja, hogy nálunk létezik az a *proletariátus*, amely az ő *tudományos kutatásának tárgyát képezi*, a kocsmában, a pultnál, természetesen. A végén még kiderülhet, hogy Giliszta az a proletár, s bizonyos értelemben még jómagam is, amit sehogy sem tudok bevenni. Hogy lehetne egy ilyen szabad madárka, mint én, *proletár*? *A proletárok egyesülnek*, én pedig nem kívánok egyesülni még egy nővel sem, mégha magáról az angol királynőről lenne is szó, kivéve, pardon, ha a természet megköveteli, amely, ugyebár, erősebb nálunk”.

A horvát farmemadrágos próza a „teljesen független” speciális kiküldöttek”, „átutazók”, „outsiderek” vagy „árulók” egész mitológiáját teremtette meg – olyanokét, melyek kevésbé alkalmasak szilárd próza-struktúra teremtésére, s így Šoljan regényének címe: *Kratki izlet* (Rövid kirándulás) igen jellemző erre a művészi formációra. A szóban forgó próza fiatal elbeszélője vagy szereplője ingatag és rövid lélegzetű figura, aki többet tagad, mint amennyit állít, s ezért a JP-vel előadásmódjukban rokonságot mutató, de morális és etikai posztulátumokat hordozó művek, pl. Slobodan Novák prózája, már nem tartoznak a farmemadrágos próza modelljébe.

Elkerülendő a fiatalság életének ábrázolásában a túlzott empirikusságot, s elutasítván a társadalmi lét visszatükrözésének elvét, a horvát farmemadrágos próza már igen korán vonzódást mutat az univerzálisabb tartalmak iránt. Ezért már induláskor jellegzetes metaforikus szerkezeteket alakít ki, melyekben, mint említettük, Árkádia és a tengeri-hajózási motívumok kiemelt helyen állnak. Szintén gyakori az erődtmény metaforája a szilárd struktúrák jelölésére, vagy a bohóc és a cirkusz, mint az előbbivel szemben álló struktúra metaforája. E metaforák állandósulása sajátos szimbolikához, majd új mítoszok kereséséhez vezet. Ezért találkozhatunk a horvát JP két fő képviselőjénél oly

sokszor mítoszteremtéssel, Slamnignál, aki mítoszalkotását mindig hajlamos alávetni iróniájának, csakúgy, mint Šoljannál, aki gyakran köt ki az egzisztenciális mitológiánál, aminek reprezentatív példája a *Kratki izlet* (Rövid kirándulás) című kisregénye.

A farmernadrágos elbeszélő, elutasítva a visszatükrözés elvét, gyakran a valóságot tudatosan modelláló elbeszélőnek álcázza magát, s ebből a szempontból Slamnig *Zvezdana története* című novellájának utolsó mondata:

„Milyen boldog vagyok, hogy happy endekkel szolgálhatok” (*Neprijatelji* – Ellen-ségek) – rendkívül jellemző a horvát JP formavilágára. A fentiekkel kapcsolatos a novellák parabolizálására irányuló tendencia, amely – főleg Šoljannál – egyrészt parabolikus novellákhoz (*Pet stotina stuba* – Ötszáz létra), másrészt a struktúra leginkább az egzisztencializmusra támaszkodó filozófiai feloldásához vezet.

Más szempontból a JP ironikussága és sajátos humora a művek humorisztikus tárca jellegét, és minden kulturális, de legfőképpen történelmi érték parodisztikus kigúnyolását eredményezi. A farmernadrágos próza e válfaját képviseli az utóbbi időben Vladimir Klarić, aki az egyetemista Pupar alakjában, a fantasztikus burleszk megtestesítőjében, a kulturális tradíció, a történelem és a mai politikai aktivista nyelv kifigurázóját teremtette meg, amint „huligán-apológiájában” ez jól látható:

„Történelmi fejlődése során a társadalom naivan igyekezett megszabadulni minden-fajta dögvésztől, a sáskáktól, patkányoktól, kóbor lovagoktól, irodalmároktól, nagypofájúaktól és cselszövőktől. Ám hiába. E gyűlölt és elhagyatott lények seregei a minden-kori társadalomba csimpaszkodtak, s úgy beleragadtak, mint a bogáncs a kutya farkába. Nem segített itt sem a szent inkvizíció, sem a becstelenség, sem a modern idők DDT-je, sem az ifjúsági aktivisták. Minden maradt a régiben, s az utóbbi időkben a huligán-kérdés terjed és virágzik, mint a krumplivirág. Se vége, se hossza. Ha pedig átnyalazzátok a történelem lapjait, bámulni fogtok mint borjú az újkapura, mikor meglátjátok, mennyit szenvedtek a huligánok a történelem során. Kezdve a római huligánoktól egészen a reneszánsz és barokk huligánokig. Mintha nekik olyan nagy öröm lett volna éppen olyannak születni, ráadásul a történelmi szükségszerűség álneve alatt” (*Na tri noge* – Három lábon, Zágráb, 1971.). Klarić regényeiben a JP elvei mindinkább a szürrealista esztétika fekete humorával és az újságírói tárcával ötvöződnek, mint irodalmi műfajjal.

Így a horvát JP-ben az utóbbi időben megoszlás következett be: egyrészt Majdaknál erőteljes hangsúlyt kapott a társadalom periferiáján álló ifjú autentikus ábrázolása és a nyelvi norma egyenrangú ellentétéként alkalmazott nyelvjárás felhasználása, másrészt kifejlődött a parabolikus novella; s míg Klarić az underground irodalmat is a JP csatásorába állítja, a farmernadrágos próza eredeti modelljének két fő képviselője nagyobb formátumú művek létrehozásán fáradozik. Azonban, míg Slamnig *Bátorságunk jobbik fele* című regénye lezser és ironikus elbeszélőjével még hű a JP modelljéhez, Šoljan új regénye már kívül áll rajta. A horvát irodalomban valójában ki sem bontakozott „termelői” regény modelljét önnön ellentétébe fordítva Šoljan *Luka* (Kikötő) c. művében az alakokat társadalmi és eszmei tartalmak hordozóiként próbálja szembeesíteni egymással. Ebben a regényben már a technokrata és a technikai fejlődés eszméjétől lelkesült intelligencia, továbbá a tradicionális otthon és az új establishment képviselőivel is találkozhatunk, akik valamennyien az új, technokrata-menedzserizált civilizáció dinamikus társadalmi struktúrájának megtestesítői. S a teljesség igényével felrajzolt társadalmi szerkezet elemeként megjelenik még a farmernadrágos lány alakja, aki a fejlődés és nagy elképzelések világával

félrevonulást, zsargon-gúnyolódást, luddizmust, szexet és alkoholt szegez szembe. Azonban a sorsdöntő pillanatban éppen ő *árulja el* Slobodant, a tragikus sorsú mémököt, balsorsára hagyva őt, elmegy a „galerival”, még egyszer a menekülést választva megoldásként:

„Olyan helyesek, olyan normálisak voltak. Míg dumáltak, a mémök egyre öregebbnek, egyre távolibbnak érezte magát. Discoklubokról, kricsmikről szövegeltek, Harley-Davidsonokról és Yamahákról, bájjúnárokról és bomba csajokról, krimikről és pornókról, káposztáról és királyokról. Baró hapsikról és szűz kurvákról. Vikica élénken részt vett a beszélgetésben. Bort ittak, s egyre emelkedettebb lett a hangulatuk, egyre jobban örültek egymásnak, a napnak, mely olyan kellemesen, olyan jóakaratóan melengette őket a homokos strandon. Dubrovnikba vivő hosszú és vidám útjuk e véletlen állomásán” (Forum, 1974.). A fiatal galeri Árkádiája mindazonáltal Šoljan új regényében már csak marginálisan, és a felnőtt, tragikus sorsú mémök szemével nézve jelenik meg. Az elbeszélő alany itt a mindentudó író formateremtésének tárgya lett, aki viszont tudatosan nem happy endet, hanem tragikus-szimbolikus befejezést szánt regényének.

(Fordította: Milosevits Péter)

ÁRAMLATOK ÉS IRÁNYZATOK A HÁBORÚ UTÁNI MACEDÓN IRODALOMBAN

I. Költészet

1958-ban a következő megállapítást jegyeztük fel: „A mai macedón költészetnek, akárcsak az egész mai macedón irodalomnak alapvető jellemzője az a meglepő, minden-napi erőteljes lendület, hogy pótolja az elveszett időt, hogy behozza mindazt, amit természetes úton és idejében nem tudott elérni ama közismert történelmi viszonyok miatt, amelyekben a macedón nép élt. Napjainkban a macedón költészet a maga válogatott köteteiben jelenünk igazán modern, sokszínű és mély értelmezésének egyre érettebb hangjait kínálja az olvasónak. Olyan költészet ez, amely már biztos léptekkel halad a tágabb horizontok és térségek felé s amely nap mint nap törli a névtelenség és primitivizmus nyomait.”

A második világháború, a macedón nép felszabadulása utáni macedón költészet arculatának bemutatásakor feltétlenül figyelembe kell vennünk a következő fontos felismerést is, amelyet ugyancsak régóta és több ízben kihangsúlyoztunk. A felszabadulásig számított újkori macedón irodalom – amely a teljesen fejlett irodalmakhoz viszonyítva mennyiségileg és minőségileg szemmel láthatóan szerény volt, s a műfajok és műnemek tekintetében is igen szegényes – a maga 150 éves történelmének legnagyobb eredményeként éppen költészeti alkotásait mutatja fel.

Épp a költészet az a műnem, amely a két háború közötti korszakban keletkezett néhány drámai művel (pl. Vojdan Černodrinski, Vasilj Iljoski, Anton Panov és Risto Krle drámáival) együtt lehetővé teszi, hogy kategorikusabban állapíthassuk meg, miszerint a macedón irodalomnak a felszabadulásig is megvolt a maga kifejezett minőségi magva, s egzisztenciája is megfelelő művészi színvonalon állt. A macedón irodalmi múlt legkiválóbb képviselői kétségtelenül elsősorban a költők – Konstantin Miladinov, Grigor Prličev, Rajko Žinzifov, Koč Racin.

A költészet a II. világháború utáni korszakban is sokáig megőrizte uralkodó helyét a macedón irodalom egészén belül. S ily módon joggal volt a legelterjedtebb és legismer-tebb tágabb hazánkban és külföldön is. A vele kapcsolatos, rendszerint igen kedvező vissz-hang nyomán elterjedt az a vélemény, miszerint a macedón költészet az újkori jugoszláv irodalmak egyik legérdekesebb jelensége.

Azonban, jöllehet még mindig, e pillanatig is, jogosan részesítjük előnyben a költészetet, a legújabb eredmények – mind a próza (különösen a regényirodalomban), mind a dráma terén – arra köteleznek, hogy ne legyünk többé olyan egyoldalúak a poézis kizárólagos uralmának hangoztatásában. A macedón irodalom gazdagságát csak akkor tudjuk igazán, teljesen és tárgyilagosan felfogni, ha megvizsgáljuk mindazokat a részeket, műnemeket és műfajokat, amelyek ennek az irodalomnak az összképét alkotják.

A második világháború után gyökeresen megváltozott társadalmi viszonyok olyan kedvező perspektívát nyitottak a macedón írók alkotó munkája számára, amilyen addig egyetlen más nemzedéknek sem volt.

A felszabadulás utáni macedón költészet fejlődésének külső képe mögött rejtőzik alkotó, minőségi felnövekvésének folyamata. Noha ez a növekvés nem ment mindig könnyen, egyenletesen és biztosan, s bár nagy erőfeszítések árán kellett legyőzni számos akadályt, megtorpanást és tévelygést, ez a fejlődés mégiscsak viszonylag igen gyorsan és szemlátomást hatásosan történt. A macedón költészet így 1955–1958-ig nemcsak elnyerte a maga teljes művészi arculatát, hanem sajátjának tekinthette költői világainak modern felfogásmódját és kifejezőeszközeit.

Ezt a három évtizedet – amely egy irodalom szempontjából oly jelentéktelen, illetve rövid időnek számít – csupán az 1944 után jelentkező költők töltötték be, azok a fiatal emberek, akik közül a legidősebb 1920-ban született. Meg kell említenünk azt a tényt is, hogy a felszabadulás utáni macedón költészet valamennyi képviselője mindmáig aktív, s a szüntelen alkotói keresés korszakát éli.

A háború utáni macedón költészet viharos fejlődési folyamatában jelentős előrelépést tett a macedón költői nyelv, amely a háború utáni macedón költőkben a maga gazdag és addig nem sejtett lehetőségeinek rendkívül sikeres alkotóira talált. A költészet az, amely a nemrég még nem eléggé kihasznált macedón irodalmi nyelvet a leghatékonyabb módon juttatta el a mély érzékenység fokára és rendkívül megnemesítette.

A macedón irodalmat természetszerűen nem kerülték el azok alapvető, a háború utáni jugoszláv irodalmi valóság egészére jellemző, különböző tematikai és kifejező sajátosságokat hordozó szakaszai. Így a háború utáni macedón költészet fejlődése hasonló más jugoszláv irodalmak költészetének fejlődéséhez. A kifejezett hasonlóság mellett azonban a macedón költészet fejlődésének számos sajátos fázisa és jellemzője van.

A macedón költészet újabb virágkora a háború utáni legelső fázisban kezdődött, bár akkoriban bizonyos tematikai és kifejezésbeli egyhangúságot tapasztalhattunk. Ez azonban nem jogosít fel bennünket arra, hogy egyoldalú értékelést adjunk. Az időtálló versek többsége azt bizonyítja, hogy a kollektivista mondanivaló valódi indítékokból és törekvésekből fakadt. Tagadhatatlan, hogy ez esetben magával ragad bennünket az az aktív, harcoss humanizmus, amely szinte minden akkori verssorból árad.

A további fejlődés és átalakulás iránti igény a következő fázisban a macedón költészetet az ember belső világának feltárása felé irányította. A személyes világról szóló vallomások igen sok melegséget és ellenállhatatlan őszinteséget tartalmaztak. Az intimizmus költészetét azonban hamarosan fenyegetni kezdte az egysíkú, privatizáló kommunikálás veszélye. Nyilvánvalóvá vált, hogy a naiv romantizmust és a túlzott szentimentalizmust le kell küzdeni. Több, egymástól különböző irányban keresték a kiutat.

A háború utáni első évtized végén merőben új helyzet alakult ki. Az első nemzedék, amely lerakta az alapokat, ekkor jutott az esztétikai stabilizáció állapotába, s ugyanekkor jelezték jelenlétüket a fiatal költészet (ez a szintagma a legkevésbé sem fogható fel csupán biológiai értelemben) képviselői is. Másfelől, az irodalomelméleti és filozófiai horizontok tágulása, valamint általában a költői nyelv világtapasztalataival való intenzív kapcsolat – e két jelenség időben egybeesik a macedón költészetben jelentkező új helyzet kialakulásával

– ugyancsak nagymértékben hozzájárult ahhoz, hogy költészeti áramlataink és hitvallásaink az addigiaktól merőben különböző irányokat és sajátosságokat kapjanak.

A hagyománnyal való ismételt kapcsolatteremtés során, miután sikeresen áthidaltuk az elmaradottság szakadékat, ott találtuk magunkat (szükségszerűen) a modern európai és nagyvilági törekvések fortagájában.

Az után az „aktív” hagyomány után folyt a kutatás, amelyet kapcsolatba lehetett hozni a modernnel, maival, az élővel, vitálissal; a folklórban csupán az igazi kreatív forrás érdekelt bennünket, az, amit még nem fedtek fel és nem használtak fel belőle, nem pedig annak kánonjai; a hagyományos hazafias sémáktól megszabadulva közelítettünk a szülőföld, annak tájai felé; hasonló módon viszonyultunk a történelemhez is; reálisan, nyíltan, s az új humanizmus szellemében tekintettünk a szociális problematikába; az ember szubjektivitásának vizsgálata komplexebb és elmélyültebbé vált, feléje fordultunk valamennyi ismeretünkkel az egyénről, amely itt a mi idő- és térbeli koordinátáink között él és tevékenykedik.

A macedón költészet stílusjegyei jelentősen megszorodtak és összetettebbé váltak, a legkülönbözőbb inspirációkkal és formákkal bírnak. Tanúi lettünk a költés különböző „regisztereinek”: a nyílt, objektív, „realista” hangvételtől a költés azon módjáiig, amely igyekszik alkotó módon felhasználni mindazt az esztétikailag lényeges tapasztalatot, ami az expresszionizmusból, szürrealizmusból, valamint más modern, sőt avantgarde intencióból leszűrhető. S bár a macedón költészet nem kerüli a legkülönbözőbb mai „poétikákat” sem, mégis kifejezetten arra törekszik, hogy csupán azt fogadja el, ami leginkább megfelel alapvető intonációjának, sajátos szenzibilitásának.

A tematikai és kifejezésbeli polifóniában, a különböző „poétikák” egyidejű létezésében látjuk mi azt az éltető alapot, amelyen a modern macedón költői szó fejlődik. A modern ember egzisztenciája, valamint az idő tükröződése annak bensejében – egyike a leggyakoribb tartalmaknak. Nagy teret kapott az úgynevezett szubjektív költészet. A nemzeti és szociális kérdések ugyancsak jelentősek a macedón költő számára. Tovább menve: a macedón költő hangsúlyozott érdeklődést tanúsít a mai élet rusztikus, az utóbbi időben pedig kiváltképp annak urbánus jelenségei iránt is. Egyszóval, a macedón költészet képviselői igyekeznek szoros kapcsolatban lenni azzal, ami jelenünk lényegét alkotja. Ebben a vonatkozásban ők nem kerülnek a közvetlen dialógust sem az idővel és térrel, amelyben leledzenek.

A macedón költészet „puhasága”, amely folklorikus mintaképeitől kezdve mindmáig szemmel látható, nem gátolta az intellektuális, meditatív-reflexív tendenciák mind szélesebb előretörését e költészetben. A vers olykor elvesz valamiféle absztrakt metafizikus szférákban, s előfordul, hogy elmaradnak az igazi eredmények. A macedón költők meglehetősen sikerrel alkalmazzák a tömény, metaforikus és asszociációs kifejezés-módot. De ugyanakkor halljuk a hangos konkrét beszédet, sőt az esztrád hangot is. Egyes esetekben a költemény a „játékban” merül ki, amely meglehetősen eltávolodott jelentésbeli alapjaitól, s felhangzik az egysíkú, naturalista narráció is.

II. A regény és elbeszélés

A macedónok esetében egészen a felszabadulásig igen nehéz lenne általában valamiféle kifejezett prózai, elbeszélő hagyományról beszélni. Néhány, egyébként nem éppen jelentéktelen ilyen vonatkozású adalék, például Rajko Žinzifov *Sétája*, Grigor Prličev önéletrajza, Marko Cepenkov némely írása (amelyek a népi és egyéni alkotás sajátos ötvözetét alkotják), Kočo Racin novellái végső soron mégsem képeznek olyan műveket, amelyekről elmondhatnánk, hogy jelentősebb hatást gyakoroltak volna a mai macedón prózára. Tehát a macedón regény és elbeszélés eddigi története lényegében az elmúlt háború utáni három évtized keretein belül foglalható össze. Valójában ebben az időszakban rakták le a macedón próza, a macedón művészi elbeszélés szélesebb alapjait.

A macedón irodalomban a regény kialakulásához rövidebb elbeszélő formákon át vezetett az út, ami egészen természetes és törvényszerű.

A macedón regény kifejezetten szoros kapcsolatban áll a környezettel, amelyben létrejön. Igyekszik minél komplexebben és határozottabban felismerni és megérteni a környezet legkülönbözőbb területeit és rétegeit, jelenségeit és sajátosságait. Regényünket ugyancsak nagy mértékben foglalkoztatja a macedón nép történelmi útjának sajátossága, a rabság hosszú évszázadain át megjárt „kálváriája”, szívós és szüntelen harca a fennmaradásért, a jogért, hogy önálló, fizikailag és szellemileg felszabadult közösségként éljen. Másfelől, nem zárkózik el az egyén világa elől sem, és gyakran intenzíven kutatja az individuálisat, azzal a szándékkal, hogy elmélyülten vizsgálja és elemezze a mai ember, pontosabban szólva a mi térségünk emberének egzisztenciális problémáit és dilemmáit. S végül, a mai élet iránti növekvő érdeklődés semmiképp sem vonta el a macedón regény figyelmét a közeli és távolabbi múlttól. Valóságunk lényege érthetőbbé válik a történelemmel való érintkezés, a valóság gyökereinek megállapítása és megfigyeltése során.

A népfelszabadító harc és a forradalom, valamint a megszállás éveinek eseményei és részvevői prózánk uralkodó témái közé tartoznak. A négy évig tartó háborús borzalmak, szenvedések, helytállás és önfeláldozás, a fennmaradásért és felszabadulásért tett emberfeletti erőfeszítések mindmáig megőrizték ihlető erejüket és obszessivitásukat, s ezt a következő tény is bizonyítja: újabban több író tér vissza ezekre az eseményekre azzal a szándékkal, hogy ez a négy esztendő minél sokoldalúbb és minél komplexebb megvilágítást kapjon.

A legfejlettebb országok példája és mércéje szerint egyre jobban urbanizálódó városi környezet mai, alapjaiban és lényegében megváltozott képe, benne a modern életkörülmények és teljesen új társadalmi viszonyok közé helyezett emberrel, az évek múlásával egyre jelentősebb helyet foglal el a macedón regényben. Az igazi civilizált város folyamatai, szakítása a primitív kisvárosi kötöttségekkel, a viharos, forradalmi változásokat hordozó, korszerűségünket tükröző évei, lendületes fejlődésének útja, másfelől azonban a felsorolt folyamatokat kísérő gyakori ellentmondások, a változások és a fejlődés, a csoportok és egyének etikai eltévelyedései, a körülhatárolt városi térségbe érkezett jövevények traumái – ott sorakoznak a macedón regény számos oldalán. Nem merült feledésbe a múltbeli macedón város panorámája sem, a háború előtti kisváros panorámája, amely igen érzékletesen szemlélteti és tanúsítja a balkáni térség tegnapi és mai városi civilizációja közötti óriási különbséget.

A gazdasági emigráció, a vándormunka, ezek a mi vidékünkre jellemző jelenségek visszhangra találtak mai irodalmunkban is, főképpen regényirodalmunkban. Az e témával foglalkozó legújabb írásokban a megközelítés új szempontjai figyelhetők meg, amelyek a felszabadulás előtti irodalmi alkotásra jellemző hagyományos közelítési móddal való szakításban nyilvánulnak meg.

A macedón regényben egyidejűleg több különböző tematikai vonal egzisztál, s úgyszintén több különböző alkotói eljárás van jelen, kezdve az egyszerű realista eljárástól az avantgardig, a világirodalomban meglevő mai intencióknak megfelelően.

III. A dráma

A mai macedón drámairodalom viszonylag termékeny hagyományra talált, amely főként a két háború közötti időszakból származik. Ez a hagyomány azonban – tematikailag és műfajilag is – bizonyos mértékben korlátolt volt, nagyjából a folklorisztikus és szociális dráma típusában merült ki. A háború után, egy bizonyos megtorpanás után, a macedón drámairodalom újabb fejlődésnek indul, különösen az utóbbi években, amikor nagymértékben kiszélesítette érdeklődését, felölelve a történelmi és a mai életből vett motívumokat, s közben számos formai újítással gazdagodva.

A háború utáni modern macedón drámairodalom, természetesen, igyekezett túlszárnyalni a fennmaradt örökséget, miközben gyakran szemben állt vele. Mindazonáltal a hagyományos irányzatok nem veszték el, s ma is láthatók. Mai drámairodalmunk nagyobb része továbbra is hangsúlyozott társadalmi elkötelezettséggel bír, legfőbb figyelmét nemzeti múltunk sajátosságaira, a szociális élet jellemző jelenségeire, valamint a népi élet e vidékre jellemző elemeire irányítja.

Ha megpróbáljuk osztályozni, illetve tipológiailag meghatározni a mai macedón drámairodalmat, az alapvető megközelítés két szokásos útját választhatjuk. Az első a tematika síkjáról indul, kialakítva a motívum-eszmei köröket, a megközelítés másik módja a formai, stílusbeli sajátosságokra irányul.

IV. Összefoglalás

Mint ismeretes, a macedón irodalom csak a II. világháborút követően, a macedón nép felszabadulása után kezdte meg teljes lendülettel a maga gyümölcsöző fejlődését. Jóllehet a szabadság napjáig igen szegényes hagyományokkal bírt, ezek mégsem jelentéktelenek a mai, szemmel láthatóan felgyorsult és lendületes áramlatok szempontjából.

A macedón irodalom gyökerei a középkorból erednek, amelynek vallásos-tanulságos irodalmát megtalálhatjuk egészen a XIX. század elejéig. A múlt század folyamán keletkezett világi, modern jellegű irodalmi munka meglehetősen szűk terjedelmű, az a néhány, e korból származó alkotó azonban autentikus művészi nyelven tudott megszólalni. A két háború közötti időszakban vette igazi kezdetét a macedón irodalom kreatív fellendülése, amelynek e három évtized során tanúi lehetünk.

A háború utáni fejlődés során kialakult valamennyi műnem és műfaj. Szorosan követjük azoknak a mozgásoknak a ritmusát, amelyek irányában halad az irodalom.

Megértettük minden pragmatikus módszer esztétikai alsóbbrendűségét. A nyelv nemcsak hogy elnyerte a maga hivatalos kodifikációját, hanem ugyanakkor elérte még nagyobb, még gazdagabb és teljes művészi kifejezőerejét.

A háború utáni macedón irodalom áramlatai és irányzatai – főként a költészetben, regényben és elbeszélésben, valamint a drámában (nem szabad megfeledkeznünk az irodalomkritikáról, az ifjúsági irodalomról, valamint azokról a műfajokról és formákról sem, amelyek a tömegkommunikációs eszközök ösztönzésére jöttek létre) bizonyos sajátosságuk mellett is, nagyon hasonlóak más jugoszláv irodalmak azonos megnyilvánulásaihoz, tehát mindig szem előtt kell tartanunk a jugoszláv viszonylatban létrehozott irodalmi alkotások legfőbb, alapvető jellemzőit. A háború utáni macedón irodalom művészi kibontakozására döntő hatással volt az a tény, hogy lehetősége volt a többi jugoszláv irodalommal való alkotó együttélésre. Emellett a macedón irodalom, akárcsak minden jugoszláv irodalom, szabadon érintkezett a világ más területeinek „poetikáival”, tapasztalataival mind a költészet, elbeszélés és dráma, mind az irodalomelméleti gondolat terén.

A háború utáni macedón irodalom képe, időtartamának rövidege, valamint a nem kellő távlat miatt, ahonnan e pillanatban szemléljük, mindenképp távol áll attól a lehetőségtől, hogy egészen pontosan megrajzoljuk, teljesen megértsük és értékelhessük. Egy dolog azonban ebben a pillanatban is egészen bizonyos: a háború utáni három évtized valóban a macedón irodalom kibontakozásának időszakát, valamint eddigi és jövőbeli modern fejlődésének szilárd alapját képezi.

(Fordította: Horváth Erzsébet)

AZ ABSZURD SZÍNHÁZ: KÍSÉRLET A MEGHATÁROZÁSRA ÉS A JUGOSZLÁV VÁLTOZAT

Jóllehet nehezen találhatnánk jobbat, az „abszurd színház” kifejezés messze van attól, hogy adekvát módon kritikailag leírja mindazt – meghatározásról nem is szólva –, ami a dráma területén az 1950-es évek eleje óta történt. A kifejezést magát Martin Esslin alkotta, akinek *The Theatre of the Absurd* c. könyve 1961-ben jelent meg, az avantgarde dráma hősi korszakának a végén, s az egzisztencialista és Camus-i problémáktól megszállott színház két évtizede után. Ahogy Beckett és Ionesco darabjai klasszikussá lettek, az egzisztencializmus és Camus pedig a múlt tiszteletreméltó filozófiai. Esslin kifejezése is most már csak ideiglenes metafora. Különösen nyitott a kritika felé stílusának és ideológiájának kevertsége, amely arra indít minket, hogy valamiféle fogalmi vázat keressünk (sőt rendszert is) ott, ahol valójában ilyen váz aligha létezik. Az „abszurd” ugyanis negatív fogalom, csak bizonyos tulajdonságok és kapcsolódások hiányát, és nem annyira másoknak a meglétét értjük alatta, és éppen ezért nem elégséges egy drámai stílus leírására.

Másrésről, az idők folyamán a szó sokat veszített eredeti erejéből. Adottnak vesszük, hogy manapság koherencia és biztonság nélküli világban élünk: miután ezzel leszámoltunk, az abszurd egyáltalán megszűnt abszurd lenni, és természetesen veszi körül mindennapos életünket – a modern világszemlélet legjelentősebb eleme lett, ugyanolyan, mint amilyen az inherens rendbe vetett hit volt a görög és az Erzsébet kori világszemléletben. Így az „abszurd” magyarázhatja a modern dráma „milyenségét”, de a „mikétségét” aligha.

De hát akkor hogyan lehet vagy kell magyarázni a modern drámát? Létezik-e más közös elem a színdarabokban, amelyeket meglehetősen bizonytalanul még mindig az avantgardhoz sorolunk, valamilyen elem, amely kevésbé határozatlan, mint az abszurdnak direkt bemutatása (ahogyan Martin Esslin mondta)? Van: e darabok cselekménye nem alapszik lélektani vagy társadalmi véletlenre; a szereplők nem lélektanilag és társadalmilag meghatározott motívumok szerint cselekszenek. Szimbolikus figurák, akiknek viselkedését a darabban szimbolikus szükségszerűség kormányozza, amely egyúttal a cselekményt is irányítja. Röviden ezeket a darabokat legjobban drámai formában prezentált költői metaforákként lehet leírni. Ezzel én nem egy szótmondatot, „az abszurd színházról” kívánom egy másikkal, a „dramatizált metaforák színházával” helyettesíteni. Csak fel szeretném hívni a figyelmet arra a tényre, hogy a költői dráma nagy újjászületésének tanúi vagyunk anélkül, hogy ezt észrevennénk. Még mindig azt hisszük, hogy a modern drámaíró fő problémája az, hogyan teremtsen olyan versfajtát, amely egyszerre drámai is, költői is. De T. S. Eliot, Fry, sőt még Claudel – valamennyi között a legnagyobb drámaíró

– hibája a modern drámai költészet megteremtésében nem az volt, hogy nem sikerült egy új drámai verset teremteniük, hanem hogy nem sikerült új drámai struktúrát létrehozniuk. Ilyen struktúrát olyan drámírók teremtettek, mint Beckett, Ionesco és Pintér, és az ő színdarabjaikban láthatjuk – Una Ellis-Fermor kifejezésével élve, amelyet egy másik kontextusból kölcsönzött – „a dráma és a költészet újraházasodását”, a „költészet abszolút értékének a proklamációját a színdarab központi cselekményeként.”

Kétségtelen, hogy ez az újraházasodás az abszurd gondolatában valósult meg, de az is kétségtelen, hogy egy újfajta drámai költemény (vagy ha úgy tetszik költői dráma) megteremtése, legalábbis jelen pillanatban, sokkal fontosabb, mint az abszurdnak mint alapul szolgáló világszemléletnek megkövetelése. Ennek az értekezésnek a keretei túl korlátozottak, hogy megengedjék azoknak az okoknak részletes megtárgyalását, amelyek miatt csak az új drámai struktúra tehetné lehetővé a költészet és a dráma új házasságát, de egy megjegyzés mégis helyénvalónak látszik. Az a tény, hogy a *Godot-ra várva* két főszereplője csavargó, többféle módon magyarázható, de az egyetlen adekvát drámai magyarázat számomra az, hogy a csavargó olyan valaki, aki nem cselekszik, hanem akivel tesznek valamit: a költészet, mondjuk Shakespeare színdarabjainak költészete a karakterek és a mögöttük levő, rájuk ható erők akciói közötti egyensúlyból származik; ez az egyensúly elveszett; az egyetlen mód arra, hogy új drámai költeményt teremthessenek az volt, hogy az önmagukban jelentéktelen és – amilyenek mi legtöbben vagyunk is – lényegében cselekvésképtelen karaktereket jelentős és mindent beburkoló metaforába helyezték.

Részben ezért hangsúlyoztam a költői elemet az abszurd színházban, mert Jugoszláviában a költők voltak az elsők, akik észrevették és felkutatták azokat az új lehetőségeket, amelyek az 1950-es évek avantgarde drámájának áttörésével nyíltak. Csaknem Beckett és Ionesco első darabjaival egyidőben két fiatalember, Miodrag Pavlović és Vlado Džordjević Belgrádban a *Knježevnost* c. irodalmi folyóiratban megjelentettek színdarabokat, amelyeket a jugoszláviai abszurd színház kezdetének lehet tekinteni. Két színdarabot írtak közösen, *Ivica zemlje* (A világ széle, 1954) és *Tri Gullivera* (Három Gulliver, 1955) címűeket, amelyeket sohasem vittek színpadra. Miután együttműködésük felbomlott, Pavlović (aki azóta az egyik első jugoszláv költő lett) csak egy színdarabot írt, amelyet csekély sikerrel mutattak be: *Koraci u drugoj sobi* (Léptek a szomszéd szobájában, 1957). Ez részben annak a ténynek tulajdonítható, hogy a színházak meglehetősen késedelmesen kapcsolódtak be az új drámai vonal fejlődésébe, részben pedig annak, hogy a színdarabok szimbolizmusra nagyon ezoterikus, dialógusra pedig túl merev volt a színpad számára. Pavlović darabjait könyv formájában adták ki *Igre bezimenih* (A névtelenek játéka, 1963) címmel. Bár valamennyi nehezen vihető színpadra, érdekesek mint az új hullám kezdetei a jugoszláv drámában.

Az 1950-es évek végén és az 1960-as évek elején a költők megostromolták a színházakat. 1958-ban Jure Kaštelan (akkor már jónévű költő) darabját, a *Pjesak i pjena* (Homok és hab) címűt mutatták be Zágrábban. Bár költőileg szép, a darab egészében költői extravagancia jellegű, meglehetősen konvencionális szereplőgárdával: a Harlekin, a Lány és a Statiszta, akinek mindenki vall, és aki az egész játékon át hallgat, egészen a darab végéig, amikor megszólal mint a végzet hangja. A játék színtere egy festő műterme, az első felvonás végén egy ismeretlen nő holtteste kerül elő, és egy felvonás börtönben játszódik le, amely azokat a korlátokat jelképezi, amelyek a szokványos életben az

érzékeny fogékonyságra nehezednek. Ám minden konvencionális és mesterséges volta ellenére nagy költői erejű és szépségű darab ez, amelynek írója elsőrangú költő.

Néhány év múlva az újonnan alapított belgrádi avantgarde színház, az *Atelje 212* (212 a meglehetősen kicsiny nézőtér férőhelyeinek száma, amelyet eleinte egy nagy napilap adott kölcsön a társulat számára) színre vitte Dušan Matić-nak, a két háború közötti belgrádi szürrealista mozgalom egyik vezérének darabját, a *Ruža vetrovát* (Szélrózsa). Darabja bővelkedik a szürrealista költészet kellékeiben: XVII. századi kosztümök, mindenféle gyerekszoba felszerelés és a többi. Metsző hangú darab különféle személyiségekről, amilyeneket a férfi és a nő fel tud öltetni. A férfi vagy „én”, vagy „ön”, vagy „ő”; ezek azok a szerepek, amelyeket vagy mások adnak neki, vagy önmaga ad magamagának; mindenkinek az életében van egy végzetes női „ő”, aki mindig a nőnemű „ő”, de lehet anya, nővér, vagy akár szerető is. És mind részt vesznek egy ironikus, szellemes és metaforikus játékban, amely tele van váratlan költészettel és gyors ötlettel, olyan költő tollából, aki technikai és költői forrásainak szuverén ura.

Ezzel a darabbal együtt két fiatalabb ljubljana költő, Dane Zajc és Gregor Stmiša darabjai a jugoszláviai új drámai költészet mérföldkövei. Szigorúan véve rendkívül nehéz volna abszurd darabokként klasszifikálni ezeket – sok tekintetben sokkal inkább a *Countess Cathlin*nel vagy a *Deirdre of the Sorrow*val lehetne rokonítani őket, mint Beckett, Ionesco vagy Pinter bármely alkotásával – mégis a cselekvés drámai formáját tekintve csaknem a teljes szabadság légkörét éreztetik, olyan légkört, amelyben a színdarabírók nem érzik magukra nézve kötelezőnek, hogy figyelembe vegyék a hagyományos szabályokat és a színdarabírás sine qua non-jait. És pontosan ilyen légkör az, amelyben az abszurd színház megszületett. Yeats és Synge darabjait méltán lehet törvényes előzményeiknek tekinteni: ha semmi másért nem, mégis ugyanannak az erőfeszítésnek részei azok. Zajc és Stmiša darabjai – mindketten kettőt írtak – tipikusan költő által írt darabok, azaz teljes hatásuk olvasás közben érvényesül, költészetük csak esetenként drámai, és főként dekoratív, történetüket pedig költői és néha képekben gazdag értékükért, és nem az emberi dráma lehetőségeinek kedvéért választották ki. De nem lehet tagadni erejüket, nyelvi szépségüket, amely bizonyítással *frisson nouveau* volt a naturalista dialogusok viszonylagos szárazsága mellett. Részint drámai költemények, mint az *Otroka reke* (A folyó gyermekei, Dane Zajc munkája), vagy kifejezetten mesék, mint az *Inorog* (Az unikornis, Gregor Stmiša műve), vagy moralitások, mint a *Žabe* (A békák, Gregor Stmišától), valamint a *Popotnik* (A vándor, Dane Zajc-tól), és egyesek közülük figyelemreméltó sikert arattak a színpadon – különösen az *Unikornis* és a *Békák* – mint a jelenkori társadalom kritikai allegóriái és erkölcsi felfogásának konvencionálisabb megvilágításai. Ebben a tekintetben Stmiša sokkal őszintébb, mint Zajc, akit sokkal jobban érdekelt a világnak az olyan túlérzékeny emberrel szembeni ellenséges magatartása, aki nagy igényekkel lép fel az étellel szemben, s az abszolút és feltétlen szabadság elérésére törekszik, amelynek élvezése vajmi ritkán adatik meg neki.

Ha a költők volnának az első abban, hogy felderítsék az új drámai forma lehetőségeit (vagy mindennemű adott formának a hiányát), a színdarabírók hamarosan követnék őket. Az 1950-es évek vége a drámaírók egész generációját láthatta, akik tisztább abszurd tehetséggel megáldva írtak. Az első között volt Aleksandar Obrenović, egy belgrádi drámaíró (akit addig mint egy Djordje Lebović-csal közösen írt, koncentrációs láger rabjairól szóló darab szerzőjeként ismertek) négy egyfelvonásos darabbal, a

Varijacije (Variációk) című négy „színpadi miniatűr”-rel. E darabocskáknak a szerkezete bizonyos tekintetben hasonló néhány Ionesco darabhoz (pl. *A székek*hez), de azoknál kevésbé metaforikusak és szimbolikusak, – inkább líraibbak –, valójában dramatizált Csehov novellákhoz hasonlítanak: egy öreg ember meg egy öreg asszony, akik nem tudnak lerázni egy kóbor kutyát, amely őket szemelte ki arra, hogy náluk éljen; egy öreg ember, meg egy öreg asszony, akik a soha meg nem érkező fiúk számára készített vacsora fölött veszekednek; egy öreg ember meg egy öreg asszony, akik megpróbálnak megfogni egy gyönyörű aranyszárnyú madarat, amelyről, miután a kegyetlen és prózai lelkű szomszéd megölte, kiderül, hogy csupán egy varjú; egy öreg ember, aki szűkösen megtakarított pénzcskáját odaadja egy fiatal rablónak.

Ez a fajta líraiság megtalálható Ivica Ivanac és Vanča Kljaković, két fiatal zágrábi színpadi író darabjaiban is, akik az 1960-as évek elején debütáltak. Ivanac két darabjából csak az egyik érdekes itt most számunkra, mivel a másik inkább klasszikus Don Juan darabnak számít, és egyáltalán nem abszurd. De a *Zašto plačesh tata?* (Papa, miért sírsz?) abszurdista irányzat szerint íródott, bár inkább lírai, mint abszurd. Egy családról szól – apa, anya és leány –, akik a darab folyamán tönkreteszik egymás életét. A fiúnak azonban sikerül kimenekülnie a családi játékból, még a cselekmény megkezdése előtt. Apa és anya meglehetősen szimbolikusán részeket lesznek, és minden jel arra mutat, hogy a lány is. Vádaskodnak, de előreláthatóan vádaskodásuk üres, hiszen az ember élete nem személyes választástól függ, mint ahogy azt hinni szeretnénk. Amikor az anya azt mondja „Én férjhez mehettem volna egy ügyvédhez”, már tudja, hogy ez csak sekélyes ábránd.

Kljaković első darabja, a *Susreti* (Találkozások), négy egyfelvonásosból álló sorozat. Az első, *Aleksander*, egy geológusról szól, aki menedéket talál egy házban, amelynek tulajdonosa, annak felesége és szolgája mind bemesélik neki, hogy a másik kettő meg akarja ölni. Végül sikerül megszöknie, és a rendőrségre siet; de a ház három lakójának meséjéről kiderül, hogy otromba tréfa volt csupán. A második, *Vilim osvajač* (Hódító Vilmos) című, hátborszongató kékszakáll játék, amelyben a gyilkos maga nem öli meg az imént nőül vett asszonyt, hanem kétértelmű magatartásával öngyilkosságba kergeti. A harmadik és a negyedik kevésbé sikeres (egyikük Saki egy novellájának adaptációja), az ötödik pedig egy teljes terjedelmű színdarab, címe *Bobo*, túlságosan sokat merít Beckett-ből ahhoz, hogy eléggé megnyugtató lehessen.

Az abszurd mozgalom legfontosabb színpadi szerzője azonban Jugoszláviában Aleksandar Popović (1929), aki hazájának egyúttal egyik legsikeresebb jelenkori drámaírója. Első darabjai csak mérsékelt succès d'estime-et értek el – addig csak ragyogó novellaíróként, gyermekdarabok írójaként volt ismert –, de aztán fokozatosan központi helyet foglalt el a jugoszláv drámaírásban. A színpad számára írott korai művei inkább bohózáti vázlatok mint teljesen kifejlesztett és koherensen megszerkesztett darabok, és fő értékük a nyelv, amelyet szereplői beszélnek: ez a külvárosokban élő emberek beszélte nyelv – kis cipészek, vízvezeték szerelők, szabók, kistisztviselők és cirkuszi artisták nyelve, –, amely mindig látványos és érdekes, különösen az idegen szavaknak nagyhangú, de nem mindig helyes használatában (emlékeztet pl. Falstaff francia szóhasználataira). Popović-nak jó érzéke van a hamisítatlan nyelvi komikumhoz, és jól ismeri szereplőinek legbenső mentalitását – színpadra hozza a társadalom minden rétegét –, és szabadon átengedi magát tehetségének, sokszor még a drámai és szimbolikus struktúra koherenciájának rovására is. A *Razvojni put Bore šnajdera* (Bora szabó fejlődése, 1967) volt az első

komolyabb, igényesebb műve. Ragyogó szatíra ez (mint Majakovszkijé vagy Bulgakové) a politikai és társadalmi szokásokról: egy szabó története, akinek politikai lojalitása és megbízhatósága igazgatói posztot szerez előbb egy gyertyakészítő, majd egy bádigos szövetkezetben. Miután teljesen alkalmatlan ezen feladatok betöltésére, arra a következtetésre jut, hogy saját hasznára adták ezeket kezére, és teljesen feljogosultnak érzi magát arra, hogy használja a szövetkezet pénzét. Üstökösszerű karrierje a börtönben végződik, és Popović felhasználja ezt egynémely társadalmi és politikai abszurditás szatirikus ábrázolására. Ettől kezdve darabjai egyre inkább szatirikussá váltak mind társadalmi, mind pedig politikai síkon. Legutolsó darabja, a *Druga vrata levo* (Második ajtó balra, 1970) bár nem a legjobb alkotása – Popović termékeny és szeszélyes író –, a legigényesebb: roppant allegória és szatíra a nemzedékek konfliktusáról, fiatalok szabadságáról és az öregek konformizmusáról és diktatórikus hajlamairól. Popović darabjai tele vannak fizikai mozgással és gesztusokkal, és úgy tűnik, hogy ő – talán nem tudatosan – Artaud bizonyos intencióit követte, és teljes színházi élményt kíván teremteni.

Borislav Pekić, a kitűnő és sikeres regényíró, szintén felhasználta az abszurd konvenciókat társadalmi és politikai szatíráiban. Három darabot írt, ezek keserű és szellemes kommentárok tartalmaznak néhány kortársi problémáról. Az első *Na ludom belom kamenu* (Ezen a bolond fehér sziklán) két tábornokról szól, akik hadifoglyok ugyan, de képzeletbeli csapatokkal folytatják háborús játszmáikat. A második, *Kako zabavlja gospodina Martina* (Hogyan szórakoztassuk Martin urat), egy hagyományosan tiszteletreméltó polgári családról szól, amelyet két hivatásos szórakoztató látogat meg. Miközben szórakoztatni próbálják Martin urat, felfedezik a tiszteletreméltóság mögé rejtett korrupciót. A harmadik, *Obešenjak* (Az akasztott – az eredetiben a cím lefordíthatatlan szójátékot tartalmaz: *obešenjak* vásott fickó, *obešen* pedig felakasztott ember) című darab öngyilkosságról szól, amelyben valaki azzal, hogy megöli magát, forradalmi tettet visz végbe, olyan tettet, amely felforgat fenekéstől minden konvencionális értéket. Erőmutatvány ez a ragyogóan megírt részletekkel, de kevésbé sikerült, ha mint egészszet tekintjük.

Végezetül, a színpadi írók legfiatalabb nemzedékéből különösen kettő érdemel említést: Dušan Jovanović és Radomir Putnik. Jovanović, aki Ljubljanában él, kettejük közül társadalmilag és politikailag az elkötelezettebb, míg Putnik egyáltalában nem átlagos tehetségét (ő egyúttal igen sokat ígérő költő is) arra használja fel, hogy tisztán abszurd színházat teremtsen. Amit Ionesco tett *A kopasz énekesnő*ben a köznapi nyelv egész területét illetően, Putnik a modern élet különféle síkjain végzi el. Egyik darabja orvosi témákról szól, abszurd szó- és színházi játék a XIX. századi, népszerű orvosi könyvek szóhasználatától az ideológiai harcok XX. századi – magvában szintén orvosi – zsargonjáig. A másik *Šta je krajnji domot seksa?* címmel (Mi a szex legnagyobb teljesítménye?) ragyogóan mulatságos és gyilkosan szellemes színdarab, amelynek tárgya a szexuális problémákkal és a nemi szabadsággal manapság divatos túlzott mértékű foglalkozás.

(Fordította: Sz. Zehery Éva)

SZEMLE

FRIED ISTVÁN

FRANCE PREŠEREN ÉS AZ EURÓPAI ROMANTIKA

A szlovén irodalom legnagyobb egyénisége, France Prešeren nem teljesen előzmények nélkül, mégis szinte a semmiből teremtett újszerű, forradalmian merész, a szlovén szavaknak új értelmet adó költészetet. Nem előzmények nélküli: s ez azt jelenti, hogy részben folytatója volt a hagyománynak, a szlovén írásbeliségnek, amely nyelvemlékeket, bibliafordításokat, sőt, verseket és egyéb rimes alkotásokat formált ki az évszázadok folyamán, nem utolsósorban pedig egy föltárára érdemes, sokszínű népköltészetet. Úgy volt folytatója, hogy alkotásaiba fogadta mindazt (témában, verselésben, prozodiában, motívumban, műfajban), amiből ki lehetett indulni, amit tovább lehetett építeni. S elvetette mindazt, ami beilleszthetetlen volt a hamisítatlanul romantikus ars poetica szerint fölépült költészeti rendszerbe. Ezért a hazai hagyományokhoz fűződő kapcsolatok csak részleges magyarázóí lehetnek a prešereni költészetnek, annak teljes színskáláját és e színek-fények forrását akkor lehet földeríteni, ha az európai és nem utolsósorban a kelet-közép-európai romantikával való állandó érintkezésben látjuk és láttatjuk. Prešeren lírája természetesen önálló variánsa, szuverén változata a kelet-közép-európai romantikus költői alapképletnek, lényegében Mickiewiczszel, Máchával és Vörösmartyval, egy-egy versében Petőfivel egybevethető alkotó, aki azonban az említett kelet-közép-európai költőkkel legfőljebb tipológiaiailag hasonlítható, viszont az európai (pontosabban szólva: nyugat-európai) romantikával (és kevésbé a romantikus költőkkel) a genetikus érintkezés elvei szerint is értelmezhető. S ez utóbbi megállapítás kiegészítő magyarázatául annyit: Byront leszámítva, egyetlen romantikus angol, francia vagy német költő „hatását” sem tudjuk kétséget kizáróan és vitathatatlanul kimutatni, Prešeren életművét vagy verseit elemezve. Viszont, szinte mindazokból a forrásokból táplálkozik ez a költészet, amelyekből az angol, a német, a francia romantika megannyi alkotója, azaz mindazok az eszmétörténeti változások, elméleti tételek, elődöket fölfedező kísérletek munkálkodnak a szlovén romantika prešereni szakaszának megvalósulásában, amelyek a német, az angol, a francia romantika számos művének létrejöttében is jelen voltak. Félreértés ne essék: nem arról van szó, hogy az 1790-es és 1830-as évek közötti valamennyi eszmeáramlat feldolgozását Prešeren költészetének tulajdonítjuk, csak éppen arra a közös eszmei talajra szeretnénk rávilágítani, amelyen az eltérő körülmények között kialakult szlovén, illetve nyugat-európai romantikusok mindenképpen újszerű lírája és líriko-epikája kivirágozhatott. S mert e költészetek teljesen eltérő körülmények között keletkeztek, és érték el fejlődésük végső pontját, az azonos forrásokat is különbözőképpen értelmezték, különböző intenzitással reagáltak az azonos impulzusokra, és a hazai konvenciók szem előtt tartásával építették be költészetük rendszerébe. Ugyanis mind a német, mind az angol, mind a francia irodalomnak – más évszámokhoz kötötten – megvolt a maga klasszicista korszaka, jöllehet e klasszicizmusok között is lényeges az eltérés. E klasszicista korszakok jelentős alkotókkal gazdagok, fontos elméleti művek születtek ekkor, megteremtve azt a költészeti kánont, amely jó darabig érvényben volt, s amelyet megújítva vagy megváltoztatva lehetett csak továbbhaladni. A szlovén irodalomnak nem volt klasszicista korszaka, csupán néhány, a klasszicizmus poétikáját követő alkotója, aki eklektikus művész módjára vett át különböző klasszicizmusból elemeket anélkül, hogy szuverén költészetet létre tudott volna hozni. Ezért „Nyugaton” harcba lehetett szállni a klasszicista poétikával, szembe lehetett vele szegezni a romantikus felfogást. Az évszázadokon keresztül uralkodó mimézis-elvet váltotta föl a képzelet és a látomás elve (mint arra Szenczi Miklós rámutatott). A szlovén irodalomban ilyen összeütközésre, konfrontációra nem került, nem kerülhetett sor. A klasszicizmusnak itt nem volt széles „poétai mezeje”, a szlovén irodalom klasszicista korszakában napirendre

került költői témák, fordulatok, versszerkezetek lényegesen átfarmálódva, az eredetihez képest deformálódva, s a fejlettebb és a differenciáltabb irodalmak akkori állapotához jobban közelítve jelennek meg Prešeren életművében. Prešeren zsegeiben (azaz az első költői korszakból ránk maradt néhány versében) a klasszicizmusnak azokat a változatait próbálta végig, amelyek általában jellemzők a keletközép-európai klasszicizmusokra. Ezeknek a költeményeknek érvényességi körét aztán a későbbi költői korszak úgy szünteti meg, hogy az itt megvalósuló verselési, prozódiai jellegzetességek romantikus kontextusban jelennek meg, s ezáltal átértékelődnek a mű struktúrájában. Bürger *Lenore*-ja már a szlovén klasszicizmus problémája, ti. nincs a szlovén nyelvnek olyan szókincse, stilisztikai tartaléka, amely ennek a típusú költeménynek megszólaltatását lehetővé tenné. Így a *Lenore* majd csak Prešeren által szólalhat meg a szlovén irodalomban, neki már nem okoz nehézséget a pontos és lendületes fordítás, amely az eredeti német vers ortodox luteránus kicsengését is szelídíti, irodalmibbá emeli. Ugyanezt a váltást figyelhetjük meg a szlovén irodalom első igazán romantikus eszmevilágát és formakincset tükröző költeményében, Prešeren *Slovo od mladosti* (Búcsú az ifjúságtól) című versében. A kutatás fölfedte, hogy a valóságos élményalap és a költői-emberi személyességből fakadó ihletés mellett Schillernek neoklasszicista gondolati lírája, *Die Ideale* és *Das Ideal und das Leben* c. versei adták a mintát. Jože Pogačnik szerint azonban csak néhány motívumában „schillerei” Prešeren verse, a byroni költészet és költészetfelfogás felől érkező impulzusok hatására eltér a (neo)klasszicista vers-típustól, hogy mind gondolatilag, mind formailag, a schillerei és a byroni versformálást egyaránt fölhasználva, a szlovén irodalom számára teljesen újszerű alkotást hozzon létre. Azok a kételyek, belső gyötrelmek kínozzák, amelyek a kor többi romantikus költőjét: az élet és a valóság, az eszmények és a realitás összeütközését, a szubjektív (egyes emberi) és az objektív (külső) lét kibékíthetetlen ellentétét, a konfrontáció nyomán támadt feszültséget érzékelteti a vers, lelkesedés, rezignáció és a rideg tényekre való ráismerés fakasztotta kétségbeesés pólusai között ingadozva. S miközben a harmonikusnak hitt világban fölfedezi az uralkodó diszharmoniót, immár nem leli (nem lelheti) meg azt az utópisztikus árkádiát, amely a neoklasszicizmus egyik menedékhelye, hanem szinte lezáratlanul és befejezetlenül hagyva a költeményt, a panaszos lemondásnak örömtelen válaszával töri szinte ketté a verset. De a (neo)klasszicista kötöttségek még túl erősek ahhoz a fajta „zárás”-hoz, amelyet például Liszt Ferenc néhány zongoradarabjában megvalósított, a megoldatlanság keltette befejezetlenség szigorúan komponált, arányosan szerkesztett versben valósul meg. S figyelemre méltó az a művészet, amely a neoklasszicizmustól örökölt témát és harmóniára törekvést tökéletes formában a diszharmonia és a sors-sújtotta lírai hős ábrázolására módosítja olyan, neoklasszicizmusból kinövő romantikus vers-típusban, amely később a prešereni életmű egyik megkülönböztető sajátága lett. A neoklasszicizmus nem visszahúzó, bár bizonyos mértékig fegyelmező erő. A *Slovo od mladosti* egyébként arról is nevezetes, hogy elsőnek hozta be a szlovén költészetbe az olasz versformát (a stancát). A különböző olasz–spanyol stb. versformák innovációs lehetőséget biztosítottak a kísérletező kedvű szlovén poétának. S bár benne is élt az „újító lelkesültség”, versformákkal kapcsolatos újításai mindig funkcionálisak, az új mondanivalót szolgálva a költő keresi a leghatásosabb megszólalási lehetőséget. Ezzel együtt a szlovén nyelvet olyan hangvételnek megfelelően akarja alakítani, amely már az említett fejlettebb és differenciáltabb irodalmakban létrehozta az adekvát költői formákat. Prešeren költői pályájának első felében ezért végigpróbálta az olasz, a spanyol és a keleti irodalmakból áthasonított versnemeket: a szonettet, a stancát, a glosszát, a gázelt, a románcot, a szonettkoszorút a mester-szonettel, s ennek megfelelően új csengést adott a jambikus versnek, meghonosította az endecasillabót, a tercínát. A versnemek importálása nem ellenkezett a hazai hagyományokhoz tapadással: a Közép-kelet-Európát elárasztó petrarkizmus (Ján Kollár, Kisfaludy Sándor) a szlovén Petrarca-hagyománnyal csendül el egybe, a spanyol románcok szerint formált líriko-epikus rövidebb vers a szlovén népénekkel (melyeknek feldolgozója is volt), a *Krst pri Savici* (Keresztelés a Szavicán) című líriko-epikus poema (eposzi funkciójú, szlovén őstörténeti tárgyú, lírikus alaphangú hősköltemény) a szlovén barokk szerzőtől, Valvasortól veszi témáját, és így tovább. Prešeren ezért nem megtagadja elődjei credményeit, teljesítményeit, hanem a maga felfogásának rendszerébe illeszti bele. Jó példája ennek a közvetlen előd, a klasszicista Valentin Vodnik emlékére írott költemény (*V Spomin Valentina Vodnika*), amely a költői halhatatlanságot nem példázatszerű allegóriában festi, hanem látomásszerű, szimbolikus versben, a klasszicista költő-ideáltól eltérően a magányos, éggel-földdel rokon, a tűzben megújuló poétáról szól. S az antik toposzt romantikus tartalommal dústíja föl, akár ars poeticájában, *Pevcu* (A költőnek) című költeményében. Itt kis kitérőt kell tennünk. A kelet-közép-európai romantika egyik ihletadója Byron

volt. Fordításokban, átköltésekben volt jelen a különböző nemzeti irodalmakban, főleg líriko-epikája iránt érdeklődtek a költők. Prešeren is lefordította ennek a fajta új műnemnek egy jellegzetes darabját, a *Parisinát*. Azt feltételezzük, hogy nemcsak maga a mű, hanem inkább a *műfaj* és a műfajnak megfelelő hangvétel érdekelte. Nem is a *Parisina* fordítása Prešeren leginkább „byroni” műve. Ugyanis nem Byron életművének egészére volt szüksége a keletközép-európai romantikusoknak, nem a szatíraíró vagy a lírai tragédiákat alkotó Byron „hatott”, hanem e rövidebb elbeszélő költemények főhőseiből elvont *byroni hős*. E hős jellemvonásai aztán alkotójukéival egyesült, illetve azonosult, körülbelül olyan módon, ahogy Goethe a *Faust* II. részében Euphoriont meglelevenítette. A romantikus hőstípusnak ezt a fajtáját látjuk Prešeren műveiben, a lírai keretek közé lépett, szerzőjük tépelődéseivel jellemezhető hőst; míg a szélsőségesebb, a társadalom fölállította erkölcsi szokásokat, a megszabott hierarchiát féktelenül felrúgó egyéniség – Prešeren esetében – inkább csak egyes verssorokban, töredékesen, utalásszerűen jelenik meg, sosem történetbe ágyazottan (legfeljebb talán a *Keresztelés a Szavicán* bevezető tercináiban). Más kérdés, hogy Prešeren éppen úgy nem lett byroni hős, mint például Vörösmarty vagy Mickiewicz (sokkal inkább az lett Mácha vagy Janko Kráľ): a benne viharzó, sosem csituló szenvedélyek költeményeiben szeretnék szétfeszíteni a szenvedélyek megfigyelmezésére szánt versek, pl. a szonettek struktúráját. Csakhogy a szigorú szabályok megtartásával fölépített szerkezet állja a szenvedélyek rohamát. A byroni hősök végtelenbe vágyódása, titokzatossága gondolati síkon realizálódik, a diszharmonia kizengésével. Ezért, bár Prešeren vállalja Vodnik örökségét, nem ír le klasszicista poétikát dicsőítő sorokat (miut ahog Byron Pope iránt érzett megbecsüléséről szól). Emellett hangsúlyoznunk kell, hogy Byron, illetve a byroni életmű egyik szelete csupán az egyik ihletadója a keletközép-európai romantikának, így Prešerennek. Vele ellentétes, tőle különböző nézeteket, gondolat- és formarendszert föltáró műveket is tanulmányoztak. Jól mutatja ezt a keletközép-európai Tasso-recepció is a romantika korában. Bátyuskov Tasso-versétől, Puszkintól Vörösmartyn át egészen Prešerenig, Matija Čopig csak részben tükröződik a byroni Tasso-portré a megnevezett alkotók életművében. Nem úgy, mint Liszt Ferenccében, aki gondolatilag szinte teljesen a byroni nyomon haladt. Amit az alábbiakban mondunk, főleg Prešerenre vonatkoztatható: ugyanis Tasso másfajta eposza, lovagi-regényes cselekményvezetése a keletközép-európai eposzokban a hazai barokk hagyománnyal (a magyar irodalomban pl. Zrínyivel) együtt ösztönzött a homéroszi-vergiliuszi eposztól eltérő mitologizálásra, lovagi-regényes epizódok eposzba illesztésére. Prešeren versformát és szemléletmódot kapott Tassótól, az olasz barokk nagy mesterétől, eredetiben és Byron interpretációja révén, de nem lehet nem feltételeznünk a goethei Tasso-kép kisugárzását. Az a Tasso, akinek az égiek kegyelme megadta, hogy kimondhassa a költő szenvedéseit; aki a méltatlan környezetben is meg tudja őrizni emberméltóságát, s ennek az emberméltóságnak a klasszikusok hitelét tudja adni, ez a Tasso-kép a (mutatis mutandis) hasonló gondokkal küszködő Prešerenre is sugárzott. Mint ahogy a goethei példa – Schilleré mellett – erőteljesen formálta a szlovén romantika elképzeléseit a költészetről, a művészetről, a költő és a művész helyéről a világban. Nemcsak olyan közvetlen érintkezéseket találunk, mint Prešeren szonettje, amelyben Toggenburg lovag szenvedéseit idézi. Itt inkább az ellentétezés kedvéért, az antitézisért utal Schiller balladájára (románcára?), hogy a klasszika objektivitásával szembeszegezze a maga szubjektivitását, s ezzel mintegy újraértelmezze a történetet, a maga legszemélyesebb mondanivalóját adja hozzá a közkeletűvé vált történethez. S még olyan nyíltabb érintkezéseket sem elemeznénk, mint Goethe *Nyugat-keleti dívánjának* és Prešeren *Gázeli*inek jó néhány megfelelése. Hiszen itt is, ott is a költő orientális leplet ölt magára, hogy a rejtőzködéssel hangsúlyozott lírai én önmegevalósításának szabad poétai teret biztosítson. Prešeren ugyanis rímekre és hanghatásokra építi mondandója egy részét (ahogy Goethe is, amikor pl. a Morgenröthe-re a Hátem-et rimelteti, és nem a természetszerűen oda kívánczó Goethé-t), a belső rímek muzsikája segíti a gondolat sor érvényre jutását, s a sorok többségében a záró szó, „imena” (név) az előtte álló birtokos jelzővel (tvojea: a tied) pedig hangulati aláfestésül szolgál. Így a rímek és az ismétlődések átszövődése a játékos forma művészi hitelét kölcsönzi a szenvedélyes érzéseket kifejező költeménynek (Első gázeli). Nőmű főnevek alkotják a belső rímeket a harmadik gázelen, s ezek hanghatása a verssorok egy része második tagját képező „da jo ljubim”-szegmentummal egészül ki (hogy én őt szeretem). Játékosság és végzetes szenvedély, orientális lepel és romantikus mondanivaló, antik reminiscenciák (első gázeli 9. sora: Délia, Corinna és Petrarca Laurája halhatatlanságával ajándékozza meg a kedvest) és költészete fogadtatásának napi gondjai (a hetedik gázeli), műfajainak sorsa egyszerre hatnak, szűk szemhatáru jelen és fogózás a halhatatlanság-eszmébe, költői öntudat és a reneszánszra emlékeztető

udvarló vers, Petrarca, Propertius és Goethe: mindezek együtt, egymástól elválaszthatatlanul, páratlan egységben szintetizálva adják meg a gázelek ma is bódító varázsát. A goethei Tasso, akit az istenek végtelenül szeretnek, mivel – mint ahogy Goethe másutt írja – mindent megadtak neki, a végtelen örömeket és a végtelen szenvedést is, ilyen áttételen ihleti meg Prešeren, így fogja föl a szlovén romantikus a romantikusnak értelmezett neoklasszicista Goethe üzenetét. Ahogy az antikokat magába öleli költészete, ahogy szembesíti őket a jelenkor fölvetette kérdésekkel, abban a hamisítatlan romantikus nyilatkozik meg, akinek az antikok is a szubjektum önmegvalósításának a példái. A határtalan és a végtelen meghódítása a cél, legyen akár a változatos költői formák birtokba vételéről, akár egy ljubljanei polgárlányról szól. Ennek a költői törekvésnek a líra műnemei felelnek meg, a lírai én keresi helyét a világban, a lírai én változatai keresik megvalósulásukat a műnemekben. Így Prešeren is a líra variációit dolgozza ki. Az előbb említett versformák, műfajok az azonos témának különféle feldolgozási módjai, a hangnemek sokaságának próbái, az anyanyelv hozzáillesztése a műfajokhoz, és e műfajok ízig-vérig hazai asszimilálása. Amikor Prešeren már költői tapasztalatainak a birtokában azt írja, hogy a carminá-ink célja tulajdonképpen az anyanyelv kultiválása, s ezt a célt szinte egyedülnek tünteti föl, nem egy előző korszak költészetfelfogását idézi, hanem tömören arra a költői szabadságharcra céloz, amely az öntörvényű szlovén világi költészet megteremtéséért folyik. Ugyanis a jelentőségét és költészetét vitatók, így Kopitar és késő janzenista köre, nem a költészetben látták a szlovén irodalmi nyelv megformálásának legjobb lehetőségét, és általában a grammatizálás mögé szorították volna a költészetet. Prešeren egyrészt költészetével „grammatizál”, azaz foglal állást a szlovén nyelv és nyelvtan vitáiban, másrészt az önálló szlovén tudat kialakításáért is folyik a harc, s ennek része a szlovén irodalom újszerű felfogása, valamint annak a történelemszemléletnek a népszerűsítése, amely Prešeren költészetében határos kifejező eszközökhöz jutott. Ezzel kapcsolatos a *költő* társadalmi szerepének az eddigiektől eltérő értelmezése. S bár Mickiewicz líráját, epikáját már Matija Čop közvetítette számára, majd később a lengyel emigránsok juttatták el hozzá (egy Mickiewicz-szonettet lengyelből szlovénre fordított), mégsem a mickiewiczzi messianizmus, apostol-tudat szerint látja a költő helyét a világban, feladatát népe és nemzete, az emberiség szolgálatában. *Pevcu* (A költőnek) című verse olyan romantikus költőideál körvonalaz, akinek „haza” és „emberiség” együtt, elválaszthatatlan egységben érvényes, jóllehet e költeményében közvetlenül sem a hazáról, sem az emberiségről nem szól. Olyan, egyre erősödő, egyre tágabb köröket felölelő költői kérdések sorozatát adja, amelyre az utolsó előtti szakasz kérdés-felkiáltása, és az utolsó versszak kategorikus imperatívusza adja meg a vitathatatlan választ. Eg és föld, jövő és jelen, hajnal és éj a két végső pont, amely között leng érzélem, szenvedély, elszántság, titáni düh és költői gondolat; halvány utalással a prometheuszi mítoszra, erősebbel a szellemgyilkos jelenre. Magány és közösségre vágyódás éppen úgy alkotóeleme a költeménynek, mint a szubjektív és az objektív világ antinómiája. hogy a kínzó ellentét az utolsó szakasz vallomásaiban és vállalásaiban, magasabb szinten adják meg a katarzis élményét. S bár sehol sem emlékezik meg a szlovénység és a költő viszonyáról, utalásaiban érezzük, hogy a jelen viszonyait panaszló sorok a szlovén helyzet korlátai ellen feszülnek, majd a messzibb érvényű költészet követelése az emberiség sorsának átértézésére vonatkozhat. Ellentétekből épül föl ez a költészet, s az állandó harc, a szubjektív világban létező belső ellentmondások szerint épül föl e vers is, amelynek rövidebb-hosszabb sorai, eggyel növekvő sorszámú, majd fogyatkozó szakaszai a felívelés és a visszahullás, a feltoluló kérdések és a kérdésekben elbújtatott válaszok egymást feltételező, egymásba fonódó gondolataival az újszerű szlovén vers kialakítását teszik szemléletessé. Itt már teljes az elszakadás az előző korszakok versalkotásától, a Vörösmartyval, Mickiewiczessel és Máchával rokon versformálást figyelhetjük meg. Igaz ugyan, hogy a verselemek, a részegységek harmóniája még megőrzi valamit a klasszicista szabályokból, de indulatos verskezdése, a szabálytalan „felütés”, az általánosító megszólítás, s az a harmadik személyű előadásmód, amely funkciójában az első személyeset képviseli, a szlovén romantika felzárkózását dokumentálja az e romantikus előadásmódot már régebben kikísérletezett más irodalmakhoz. Prešeren (és közép-európai társainak) plusza, hogy egyetlen lehetőséget sem hagytak ki, a romantikus versben rejlő valamennyi változatot kipróbálták s párosították azokkal a hazai és európai előzményekkel, amelyek honosítására az előző hazai nemzedéknek nem volt módja. Így alkottak *kettős funkciójú* műfajokat, azaz olyanokat, amelyek egy sosem volt vagy másképpen volt hazai műfajt vittek tovább, és annak ürügyén illesztették a korszerűbbnek látszó európai romantikus vershez. A *Pevcu* ódái dal, rendelkezik az óda gondolati magasságával és a dal áttokinthető előadásmódjával. De ilyen a *V Spomin Andreja Smoleta* (Andrej Smolè emlékére) című bortal, amely lényegében egy, a német és az oszt-

rák biedermeierben honos „geselliges Lied” szlovén megfelelője, ugyanakkor ódai emelkedettségű is – a romantikus önarckép jegyeit viselve. Ilyen esetekben tapasztalhatjuk, hogy bár nem a romantika kezdte meg a műfajok „vegyítését”, megtette ezt Wielanddal a német rokokó-klasszicizmus, Goethével és Schillerrel a német klasszika is, az ott még viszonylag jól körvonalazható műfajtipusok a romantikában átértékelődnek, állandó az átcsapás az egyik műfajból a másikba. Mégpedig nem is csupán egy műnemen belül (Byron és követőinek líriko-epikája, drámai formában írott elbeszélő költeménye-eposza stb.). Prešeren is arra törekszik, hogy mind több árnyalatot, hanghordozást kényszerítsen bele egy költeménybe. S miután e közép-európai költőknek még kísérleteit is meghatározta az a nemzeti-társadalmi környezet, amely *ellen* vagy amelynek szorításában kellett alkotniok (akár a nemzeti lét hiánya, akár a nemzeti törekvések megosztottsága, a társadalmi-gazdasági elmaradottság felszámolására irányuló igyekezet szűk lehetőségei stb.), így e kísérletek a legritkább esetben torkolltak utópisztikus megoldások ajánlásába (legfőleg Mickiewicz-nél egy, már a száműzetésére eső korszakában). S miután e korlátok felismerése kihatott a költők kifejezetten költői törekvéseire is, az újításokban mindig jelen volt az elmúlt korszak néhány eredménye. Ez a tétel – másutt kifejtendő kutatásaink szerint – maradéktalanul érvényes a magyar és a lengyel irodalomra, sőt, bizonyos mértékben a németre is, ahol a klasszikából kinő a romantika, nem teljesen érvényes azonban a csehre és a szlovénre, ahol a klasszicizmus kevésbé széles síkon, kevésbé rétegzetten alkotta egy kor stílusát. Amikor Prešeren német nyelvű versben gyászolja harcostársát, Matija Čopot (*Dem Andenken des Matthias Čop*: Matija Čop emlékére), tercínáival a schlegeli költészetfelfogást elevcniíti meg, szemléletes képekben megjelenítve a romantikus teoretikus alakját, belehelyezve a kozmikus térbe, s ezzel párhuzamosan a szláv világot a szlovénhez közelítő hazafiról is képet fest, majd keserűen szól a hazát megtagadó fiakról. Mindezek után a költemény kiindulópontjához talál vissza: Matija Čop hirtelen halála a közös sors, a közös életút végzetére döbbsenti rá, a boldogtalanságot és a szerencsétlenséget önmagában hordozó gondolkodó és a hasonló létű költő elválása tragikus kicsengésű. Ehhez a költeményhez képest a szlovén nyelvű változat (*V Spomin Matija Čopa*: Matija Čop emlékére) inkább kapcsolódik az előző korszakhoz. Az ovidiusi-propertiusi elégia hangján szól (talán még Catullus: *Ave atque vale* is ide érezhető), lágyan gördülő disztichonjai a természet megújulását az emberi élet végességével állítják szembe. A romantikus gondolkodó a költői emlékein keresztül jelenik meg, és csak alig hallhatóan esendül ki a szláv együvé tartozás érzése (grôbu na tvojem oči máteri Slávi rosé: Sírod fölött Szlavia-anya könnye harmatoz). A német nyelvű vers tehát a szlovén romantika Prešeren által teremtett rendszerébe illeszkedik bele, tercínái és a *Keresztelés a Szavcán* tercínái hasonló erővel zendítik meg a költői világteremtés hangjait. A Čop emlékére szerzett szlovén nyelvű disztichonok is a szlovén romantika áramában képviselik az emlékező-versből kialakított gondolati költemény elégikus válfaját, de a római elégiaköltőknek hangnemből megnyilvánuló idézésével a goethei elégiák felé mutatnak (már ami az antikok áthasonítását illeti!). Más kérdés, hogy a szlovén klasszicizmusban nem találhatott ilyen típusú előzményekre, és ezért a goethe-i minta másféle összefüggésben, másféle alkalommal történő átformálása a romantikus törekvéseket erősíti. S ezt általánosíthatjuk: ha Prešeren az antikokat idézi, emlegeti; ha motívumaikat vagy a mitológiát struktúraformáló funkcióval ruhazza föl, abban nem a klasszicista esztétika törvényei érvényesülnek, és nem a klasszicista versformálás hatására alakul a költemény. Keletközép-európai sajátosság: többféle funkciót kell egy költőnek ellátnia ahhoz, hogy a nemzeti költő szerepét betölthesse. Ennek megfelelően a német, az angol, a francia irodalom több alkotójának, több stílusának legjobb eredményeit kell egyszerre, olykor egy versben irodalomná, művészetté emelnie. S ebből adódik néha az előnye: Mickiewicz, Mácha, Vörösmarty vagy Prešeren a romantika számára olyan területeket is meghódítottak, amelyek „nyugati” elődeik-kortársaik számára ismeretlenek maradtak. Prešeren „újítása” nemcsak a szlovén irodalom számára jelentős, jóllehet életében alig-alig vettek róla külföldön vagy más irodalmakban tudomást (A kivételek között említhetjük Anastasius Grün, akinek nevelője volt, Čelakovskýt és Máchát). Az újítás lényege: a romantika szlovén, mindegyik mástól különböző változata. Legközelebbi rokonai az emlegetett keletközép-európai költők, de a közös források, a közös ihletések kapcsolatba hozzák Byronnal és a német romantika egy elméleti irányával (Schlegelékkel). Az olvasmányok és az átértékelt korszükségletek, a tehetség és a hagyományokhoz kapcsolódás igénye, e kapcsolódás jellege (benne ugyanis a deformálás szándéka legalább úgy érvényesül, mint a transzformálásé), a szlovén nyelvben rejtőző lehetőségek kibontása mellett még egy, nem mellékes tényező formálta Prešeren költészetét: a *kétnyelvűség*. Prešerennek ugyanis módja nyílt arra, hogy németül is megpróbálja a

szlovénban megformálандó műfajokat, versnemeket, versformákat, és a csiszoltabb nyelvi tanulságokat szlovén nyelvi keretben fölhasználja. A kétnyelvűség a kettős kulturáltsággal párosul, olvasmányainak számottevő része német nyelvű. Német versei azonban irányzatukkal, gondolatvilágukkal és világképükkel nem elsősorban a német irodalomba illeszkednek, hanem a szlovénba; nem a német romantikának novalisi áramába kapcsolódnak, hanem Goethéből, Schillerből és a Schlegelekből egyaránt merítve, még a német romantikán belül is külön ágat képviselnek (mintegy átitatódva a szlovén hagyományokkal). Ugyanakkor ez az erőteljes érintkezés a német irodalommal és esztétikával (s ennek az érintkezésnek szigorú önfegyelemmel korlátozott volta) olyan energiákat szabadított föl a szlovén alkotóban, amely az anyanyelvi költészet megteremtéséhez járult hathatósan hozzá.

Ma már aligha kétséges, hogy az európai romantika értékes tartományait alkotják a keletközép-európai romantikák. Gazdagodik romantika-képünk, ha az ezekben a később virágzó irodalmakban jelentkező romantikákat is figyelembe vesszük a nagyobb szintézisek készítésekor. A keletközép-európai romantikák a népiességek és a nemzeti költészetnek, az apostol-tudatnak és a hazafias lírának–epikának olyan változatait teremtették meg, amelyek az ún. differenciálabb irodalmakból jórészt hiányoztak. A szlovén romantika különleges helyet foglal el a szélesebb kontextusban, mivel még olyan hazai előzményekkel sem rendelkezik, mint a cseh vagy a szlovák irodalom, és így a romantikus költő formai kísérletei egybeesnek az *irodalomteremtés* folyamatával.

Ebből következik, hogy Prešeren romantikájának első és második szakaszában a legsűrűbb a közvetlen érintkezés az európai irodalmakkal. 1839–40-től kezdve nem csupán „klasszicizálódik” ez a romantika, hanem leegyszerűsödik is, a formai próbálkozások helyett előtérbe kerülnek az elért eredmények mélyebb megfogalmazásai. A költő szemhatára előtt egyre gyakrabban tetszik föl az emberiség (*Zdravljica*: Köszöntő). E (kényszertől sem mentes) „lehiggadásnak”, végső számvetésnek dokumentuma az 1847-es verseskötet, amely tematikus beosztásával, megkomponáltságával, a versek tökéletesítésével hosszú időre példát mutatott a szlovén költészetnek. Prešeren életműve e kötetben vált igazán követhetővé. Ezt azonban nem közvetlen utókor, hanem csak egy későbbi nemzedék értette meg. Akkor vált világossá, hogy Prešeren nem pusztán a hazai költészet európai méretű nagy egyénisége, hanem az európai romantikával való kölcsönösség, az európai romantikával való terminológiai egyidejűség költője is.

HÁROM VAJDASÁGI MAGYAR KÉZIKÖNYV

Lehet-e biztosabb jele egy irodalom „felnőtté válásának” annál, hogy megszületik önismerete, és létrejönnek azok a kézikönyvek, amelyek mintegy kodifikálják ezt az önismeretet? A hat évtizedes vajdasági magyar irodalom nagykorúságának is, íme, előttünk a bizonyítékai: Bori Imre 1968-ban megjelent jugoszláviai magyar irodalomtörténete után ugyancsak az újvidéki egyetem tudós tanárának munkája nyomán két szöveggyűjtemény: az *Irodalmi hagyományaink* (1971), az *Irodalmunk kiskönyve* (1973) és egy irodalomtörténeti vázlat: az *Irodalmunk évszázadai* (1975). A könyveket gondozó újvidéki Forum kiadó is ügyelt arra, hogy a három kötet egységes köntösben jelenjék meg, ezzel is érzékeltetve a kötetek „kézikönyv” jellegét. Nemcsak a köntös egységes, a vállalkozás is, hiszen a két antológia és az irodalomtörténeti vázlat módszeres képet ad a vajdasági magyar irodalom történetéről 1918-as kialakulásától kezdve a hetvenes évekig, egyszersmind felidézi a mai Vajdaság területének irodalomtörténeti hagyományait a korai Árpád-kortól az Osztrák–Magyar Monarchia felbomlásáig, mintegy a jugoszláviai magyar irodalom „előtörténete” gyanánt értelmezve ezeket a hagyományokat.

Nem kevés kutatómunka rejlik e háromkötetes „kézikönyv” mögött. Bori Imrének a bácskai és bánáti vidék kilenc évszázados kulturális örökségét kellett felkutatnia és összefoglalnia. Az aracci dombormű latin nyelvű felirata kezdi a sort a XI. századból, a „huszita Biblia”: a Bécsi-, Münchener- és Apor-kódex, majd Szerémi György, Brodarics István, Veresmarti Mihály és Zrínyi Miklós folytatja. Ezután hosszas csend következik: a Szerémséget, a Bácskát és a Bánátot a török dúlja fel, s teszi tönkre a korábban virágzó mezővárosokat, oltja el azt a lángot, amelyet a mezővárosi pogárság és a reformáció nyújtott, midőn kultúrát, irodalmat teremtett a déli végeken. Csak a XIX. században indul meg újra a városi kultúra és a szellemi élet fejlődése, és érkeznek a Délvidékről új írástudók: Jámbor Pál (Hiador), Dömötör Pál, Papp Dániel, Gozdu Elek és Herczeg Ferenc, majd a folyamat betetőzéseként Csáth Géza és Kosztolányi Dezső. Kevés kivétellel valamennyiüket a fővárosban központosított irodalmi élet ragadta el, s velük véget is ért a vajdasági magyar irodalom „előtörténete”. Egyszersmind – kezdetben lassan, tapogatózva, később mind biztosabban – újtára indult a vajdasági magyar nemzetiségi irodalom, amelynek korábban Csuka Zoltán, Sinkó Ervin, Szenteleky Kornél, Szirmai Károly, Herceg János, Majtényi Mihály és Gál László, utóbb Ács Károly, Fehér Ferenc, Németh István, Major Nándor, Deák Ferenc, Tolnai Ottó, Domonkos István, Varga Zoltán, Brasnyó István és Gion Nándor voltak azok a hősei, akiknek szava messze túljutott a vajdasági határokon.

A hagyományok és a fejlődéstörténet „kézikönyvszerű” összefoglalása, ismétlem, nem kevés kutatómunkát, kritikai érzékenységet és szerkesztő ökonómiát követelt, Bori Imrének azonban érezhetően nemcsak az összefoglalás volt a célja. A hagyományok felidézésének részben polémikus célzata van: azokkal a kimondatlan és kimondott véleményekkel száll perbe, amelyek szerint a bácskai-bánáti tájnak nem voltak említésre érdemes kulturális hagyományai, s a vajdasági magyar irodalomnak egyszerűen a semmiből kellett megszületnie az állami keretek megváltozása után. E véleménynek irodalomtörténeti múltja van, a legszínvonalasabb módon az a Szenteleky Kornél képviselte, akinek oly nagy szerepe volt az „irodalomalapítás” heroikus küzdelmeiben. Bori Imre maga idézi (s idézte már korábbi irodalomtörténetében) Szentelekynek egy 1927-ben kelt igen jellemző levéلبeli nyilatkozatát: „Ezen a tespedt, művészietlen lapályon sohasem voltak ősi kolostorok, hírhedt lovagvárak, görnyedt, legendás dombok vagy templomok, france-i könyvesboltok, fontainebleau-i erdők, ezen a józan disznóólszagú földön sohasem éltek nótázó igricek, ferdekucsmás kurucok, sárga szakállú ötvösök, magas homlokú hitvitázók vagy finom újú humanisták. Hol vert volna gyökeret a vajdasági irodalom?” Ha nem is a hagyományok: a folytonosság kényszerében, mégis gyökeret vert ez az irodalom, nagyrészt azoknak a „hőskori” erőfeszítéseknek következtében, amelyeknek maga Szenteleky is cselekvő, alkotó részese volt.

A gyökeret vert irodalmiság „nagykorúságát” igazolja, hogy ma már fel képes kutatni létezésének előzményeit, számot vetíhet sajátos történelmi hagyományaival. Nemcsak igazolás ez a

hagyományörzés és -kutatás, hanem szolgálat is. A nemzetiségi tudat szolgálata, minthogy a valóságos tradíciók, a múltbeli értékek tudomásul vétele mindig erősíti a közösségi tudatot, és növeli azt a biztonságot, amellyel egy nyelvi csoport saját szülőföldjén otthon érezheti magát. A vajdasági magyar művelődés hagyományainak számbavétele nem egyszerűen azt jelenti, hogy a Jugoszláviában élő magyar irodalom felkutatja vagy éppen „megkonstruálja” a maga előtörténetét és örökségét, hanem azt is, hogy a tradícióban és a kontinuitásban találja meg a maga nemzetiségi öntudatának egyik lényeges elemét. Maga a hagyomány kutatása mindemellett nyitottságot kíván, nem korlátozódhat szűkebben a regionális-partikuláris örökség számbavételére, minthogy a vajdasági magyar irodalom történelmi bázisát, a helyi hagyományok mellett, a teljes magyar kulturális hagyománynak kell képeznie. Maga Bori Imre is nyitottnak tekinti a kérdéseket, a kutatás feladatának látja annak megállapítását, hogy valójában milyen is legyen a történelmi örökség különböző területeivel és rétegeivel kialakítandó viszony. „Kétségtelen ugyanis – állapítja meg –, hogy a magyar irodalom múltja, mint az egyetemes magyar irodalom közös hagyománya, mindannyiunk birtoka és kincse – de hogy például a jugoszláviai magyar irodalom miképpen viszonyuljon az egyetemes magyar irodalmi hagyománynak ahhoz a rétegéhez, amelyhez nemcsak a művészi érték ténye kapcsolja, hanem az is, hogy ez a hagyományréteg tájai életének produktivitásából következik, s hogy a mai jugoszláviai magyar író a múlt eme alkotóinak bizalmasabban foghatja meg a kezét –, arról az eszmecserék tulajdonképpen meg sem kezdődtek.”

A termékenyebb eszmecserének éppen Bori Imre „kézikönyvei” (és néhány idevágó tanulmánya) jelentik a kezdetét. Kétségtelen, hogy a vajdasági magyar irodalom örökségének és helyi hagyományainak kérdése ma az érdeklődés homlokterében foglal helyet, mivel ez a kérdés a kialakult irodalom autonómiájának és így további fejlődésének ügyét is érinti. Az ma már nyilvánvaló, hogy a romániai és csehszlovákiai magyar irodalom mellett a vajdasági magyar irodalom is önálló kulturális entitás, amelyet a jugoszláviai társadalom és ezen belül a jugoszláviai magyar nemzetiség helyzete és fejlődése szabályoz, s amely emellett természetesen kapcsolatban áll a magyar irodalom egészével, nemcsak a közös nyelv, hanem a közös történelmi, művelődési és szellemi hagyományok következtében is. Ennek az önálló fejlődésnek, mondhatnók, két fontosabb szakasza van. Az első: a *tájirodalom* szakasza. Ez a szakasz a természetes vagy kényszerű (a vajdasági magyar irodalom eredetét tekintve inkább kényszerű) irodalmi decentralizáció következménye volt. Maga Szenteleky Kornél is a „tájirodalom” feltételeiből indult ki, midőn a „helyi színek” érvényesülésében látta a vajdasági magyar irodalom kifejlődésének zálogát. A „tájirodalom” elve voltaképpen a szellemtörténeti gondolkodásból ered: a „Landschaftstheorie” a húszas években terjedt el az európai irodalomtudományban két német tudós: August Sauer és Josef Nadler kezdeményezése nyomán. Ők különböztették meg a német irodalmon belül a porosz, a szász, a bajor, a sváb stb. hagyományokat, és az ő elméleti alapvetésük nyomán próbálta a hazai szellemtörténetírás is megrajzolni a magyar nyelvterület különböző tájainak: a Dunántúlnak, az Alföldnek, Erdélynek, a „Délvidéknek” szellemi arculatát. Ebben a „tájirodalmi” értelemben kereste először a vajdasági magyar irodalomra is a maga karakterét.

A „tájirodalom” elve nemcsak azért avult el, mert a szellemtörténet fogalmai közé tartozott. A történelem alakulása is meghaladta a decentralizációnak ezt a formáját, s Erdélyben, Szlovákiában és a Vajdaságban egy új fogalmat tűzött napirendre: a *nemzetiségi irodalom*ét. A kutatás, közelebbről a születőben levő „nemzetiségtudományi” kutatás feladata megállapítani azt, hogy valójában mi is a nemzetiségi irodalom, miben áll e fogalom természete. A fogalom mögött álló tény azonban kétségtelenül létezik: a nemzetiségi irodalomnak mint sajátos jelenségnek, történeti léte van. Ez a sajátos történeti jelenség konstituálódott a jugoszláviai magyar irodalomban is fejlődésének második szakaszán. A nemzetiségi irodalom, mint viszonylag autonóm képződmény, már a harmincas évek irodalmi életében: a Kalangya és a Híd korszakában is megjelent, igazi kifejlődése azonban az ötvenes évek végén – a hatvanas évek elején következett be, midőn teljesebb mértékben alakult ki ennek az irodalomnak az intézményi szerkezete, és mind a munkálkodó nemzedékeket, mind a fellépő irányzatokat tekintve komplex irodalmi struktúra született. A vajdasági magyar irodalom ekkor lett igazából *nemzetiségi* irodalom, amelynek konstituálni kell a saját helyzetét, és sorra meg kell határozni azt a viszonyt, amelybe az anyanyelvi irodalom egészével, a többségi nép kultúrájával, illetve az egyetemesebb és a partikulárisabb történelmi hagyománnyal kerül. Ennek a bonyolult viszonylatrendszernek a meghatározása maga is az irodalmi nagykorúság feltétele. Bori Imre munkássága, jelen három kötete is, sokat tett annak érdekében, hogy ez a viszonylatrendszer kidolgozottan álljon a magyarországi és a vajdasági irodalmi élet előtt.

A DÉLSZLÁV BAROKK-KUTATÁS MAGYAR SZEMSZÖGBŐL

1909–10 a délszláv barokk kutatásának kezdeti évei. Igaz, a horvát Dragutin Prohaska már 1905-ben benyújtotta doktori értekezését – akkor még német nyelven – a bécsi egyetemre (bírálói Vatroslav Jagić és Konstantin Jireček voltak, a századforduló jeles szlavistái), munkája azonban csak 1909-ben jelent meg Zágrábban horvátul: *Ignjat Djordjić i Antun Kanižlić. Studija o baroku u našoj književnosti*. Djordjić (a mai filológia inkább a *Djurđević* alakot használja) és Kanižlić költészetét a horvát kutató igen alaposan elemzi: kitér nemcsak a XVII. és XVIII. század délszláv problematikájára és a világirodalmi kapcsolatokra, hanem már azt is megfigyeli, hogy „barokk” vonásokat más stíluskorszakokban is észerevehetünk, s hogy például Hofmannstahl, D’Annunzio vagy Ivo Vojnović költészete bizonyos affinitást mutat a barokkal. Minket, magyarokat különösen a Kanižlić-fejezet érdekel, hiszen a XVIII. század horvát írója a nagyszombati egyetemen tanult, aztán két alkalommal is működött tanárként és hitszónokként Pécsen, s a horvát irodalomban valami olyasmit képvisel, mint magyar kor- és rendtársa, Faludi Ferenc. A horvát jezsuita költőt ma ugyan inkább már *rokoko* jelenségnek látjuk: mindazonáltal Prohaska száztíz lapos értekezése még most is nagyon érdekes, gondolatébresztő olvasmány, tanulságos a magyar barokk-kutatás és általában a barokkal foglalkozó komparatistika számára.

Újvidéken, a *Matica srpska* égisze alatt hangzik el 1910-ben a szerb Tihomir Ostojić előadása a „vándorlás kora” és Dositej Obradović közti szerb irodalomról. Ostojić – akinek előadása könyvvé bővítve csak 1923-ban jelenhetett meg – szintén él a barokk fogalmával, és barokk jellegűnek tartja a szerb XVIII. század sok irodalmi jelenségét. Aki ismeri ennek a kornak szerb képzőművészetét, nem csodálkozhatik, hogy Ostojić erre a megállapításra jutott.

A kezdeményezést a húszas években aztán a szlovén, akkor a prágai egyetemen működő Matija Murko professzor veszi át. Németül írott műve a délszláv reformációról és ellenreformációról (*Die Bedeutung der Reformation und Gegenreformation für das geistige Leben der Südslaven*) először folytatásokban jelent meg a prágai *Slavia* hasábjain, majd 1927-ben könyvalakban is.

Bátran elmondhatjuk: Murko könyve mindmáig az egyik alapköve a délszláv barokk-kutatásnak. Címében ugyan „reformációról és ellenreformációról” szól, és például részletesen tárgyalja a XVI. század szlovén és horvát reformációs törekvéseit, ismeri és felhasználja a barokk fogalmát is. Szól olyan érdekes XVII. századi horvát írókról, mint az egyházi énekszerző Nikola Krajačević, a prédikátor Juraj Habdelić, a misszionárius, nyelvtanszerző és fordító Bartul Kašić, a kalandos életű Juraj Križanić, olvashatunk arról, hogy a XVII. században egyre erősebben kialakul a szerb-horvát nyelvi norma (elsősorban a boszniai nyelvjárási úzus felhasználásával), hogy a prédikációk nyelve a XVII. században még Klagenfurtban, Triesztben és Görzben is szlovén volt, hogy ebben a barokk összefüggésben áll a szlovén barokk legnagyobb írója, a kapucinus Janez Svetokriški (Tobija Lionelli), s hogy ehhez a fejlődéshez kapcsolódik a XVII. századi Dalmácia, majd a XVIII. századi Szlavónia irodalma. Még a zene és a képzőművészet területére is kipillant a bámulatosan sokoldalú Murko. Könyve magyar szempontból is nagyon értékes, nemcsak azért, mert Habdelić, Kašić, Katančić magyar kapcsolatai – életrajzi és művelődési szempontból egyaránt – ismereteseek, de ismerjük a Murko könyvében ugyancsak tárgyalt dubrovnikai barokk költő, Palmotić magyar vonatkozású mesedramáit is (vagy talán

*Posztumusz közöljük Agyal Endre (1915–1976) tar. ilmányát, amelyet 1972-ben a budapesti délszláv–magyar kapcsolattörténeti tanácskozáson olvasott fel.

inkább: melodramáit). Nincs időnk, hogy most mindezt részletesen elemezzük, mert az újvidéki symposionon már érintettük ezeket a problémákat, másrészt, mert talán még lesz alkalmunk rájuk részletesebben is visszatérni.

Dalmácia és Dubrovnik barokk költészetét a horvátok is, a szerbek is saját kulturális kincsüknek tartják, érthető tehát, hogy mindkét nép kutatói sokat foglalkoztak vele. A század első évtizedei óta jelentek meg különféle folyóiratokban a nemrég elhunyt jeles szerb tudós, Petar Kolendić tanulmányai. Tanítványa, Miroslav Pantić belgrádi professzor 1964-ben egy válogatást adott közzé ezekből a nehezen hozzáférhető írásokból, *Iz staroga Dubrovnika* címmel. A tanulmánykötet anyagának jelentős része a barokk korral foglalkozik. Kolendić a mikrofilológus típusa volt: cikkei egyes művek vagy írók bemutatásai, kapcsolattörténeti és forráskritikai problémák megoldásai. Sok levéltári anyagot is feltárt, ezért ezek a látszólag csak mozaikkocka-szerű dolgozatok is nagyon hasznosak annak, aki a délszláv barokkkal foglalkozik. Utólag persze sajnálhatjuk, hogy Kolendić nem írta meg a dubrovnikai barokk összefoglaló történetét . . .

Nincs már az élők sorában Dragoljub Pavlović belgrádi professzor sem, aki ugyancsak igen alapos ismerője volt a materianak, s aki – mint még tőle magától hallottuk 1961-ben – tervezett is egy szintetikus munkát Dalmácia reneszánsz és barokk irodalmáról. Ez a könyv sajnos már nem készült el, megmaradt azonban az 1958. évi moszkvai szlavista-kongresszuson tartott előadása: *O problemu baroka u jugoslavenskoj književnosti*. Ez a tanulmány, amelyet Pavlović 1964-ben egy gyűjteményes kötetben is kiadott (*Iz naše starije književnosti*) valósággal új lendületet adott a délszláv barokk kutatásának. A munkát aztán Pavlović utóda, Miroslav Pantić professzor folytatta: 1968-ban jelent meg könyve: *Pesništvo renesanse i baroka, Dubrovnik, Dalmacija, Boka Kotorska*. Ez nemcsak a XVI. és XVII. századi dalmát költészet igen sikerült antológiája, hanem bevezetést, rövid író-elemzéseket és magyarázó jegyzeteket is közöl. Jól egészíti ki ezt a munkát Pantić 1964-ben kiadott könyve: *Narodne pesme u zapisima XV–XVIII veka*. Filológiai apparátussal ellátott antológia ez is: mindenki haszonnal forgathatja, aki a délszláv népi epikának a reneszánsz és barokk századokban való fejlődését-alakulását kutatja, s érdekelheti ez a mű hazai filológusainkat is, hisz például egy XVIII. századi névtelen feljegyző – a Boka Kotorska vidékén – öt olyan *bugaršćit*, tehát „régies” hosszú verssorokban írott epikumot őrzött meg számunkra, ahol Buda vára, Ugrin Janko, azaz Hunyadi János és más magyar hősök is szerepelnek.

A délszláv barokk-kutatásnak eddig legnagyobb teljesítménye Milorad Pavić 1970-ben kiadott terjedelmes könyve: *Istorija srpske književnosti baroknog doba*: több mint ötszáz nagyméretű lap, kitűnően összeválogatott illusztrációkkal. Pavić az 1648-1770 közti éveket tartja a szerb irodalmi barokk korának, kitér azonban a *manierista* hagyomány és a kibontakozó *rokoko* fontosságára is, miközben állandóan figyelembe veszi a képzőművészeti fejlődést is. Az illusztrációs anyagnak az a külön érdekessége, hogy Pavić igen gyakran olyan szerb barokk szerzők rajzait, képeit reprodukálja, akik mint művészek is tevékenyek voltak: a szentendrei Venclović, a vajdasági Orfelin és még mások.

A Vajdaság és a Duna menti városok, egészen Szentendréig, sőt Győrig, fontos színterei a szerb barokk kibontakozásának és fejlődésének. Ez teszi Pavić könyvét számunkra olyan fontos, érdekes, mondhatni izgalmas olvasmánnyá. Az ő fölfedezése például a Szentendrén és Győrött élt pravoszláv pap, Gavril Stefanović Venclović, akiben joggal látja a szerb barokk legnagyobb íróját. Hozzátehetjük: európai barokk vonatkozásban is a nagyok közé tartozik Venclović. Nem akarunk hosszú idézeteket hozni, de olvassuk el legalább a halálról és mulandóságról – erről a nagy barokk témáról – írott versének néhány sorát:

Gde li se delo blago
i ostalo imanje
i lakomost ko tome,
kamo ti dobro i pošteno
velikoplemenito tvoje rodstvo
i krasota telesna
i lepota ženska
pažljiva i nevaljala,
gde li je snaga i junaštvo?
Rastrunulo se je u zemlji . . .

Szentendrétől egészen a Boka Kotorska világáig ível Pavić tekintete. Közben, mint színhely, fel-felmerül Buda, Szeged, Temesvár, Dunaszekcső. A könyvet elolvasva, világosan látjuk: a vajdasági és Duna menti szerb barokk szerves részévé vált a magyarországi barokk fejlődésnek. Ugyanez áll azonban szélesebb kelet-európai perspektívákban is: orosz, ukrán, lengyel, sőt nyugati kapcsolatok. Milyen érdekes megtudnunk, hogy az orosz és ukrán barokk számos könyve eljutott a Vajdaság szerb kolostoraiba, más egyházi intézményeibe! Aki tehát a keleti szláv népek barokkjával foglalkozik, az is termékeny indítékokat, ösztönzéseket talált itt. És milyen érdekes például a boka-kotorskai szerb barokk: az írók jórészt katolikus papok, azonban Zmajević bari érsek közeli rokona Čarnojević pravoszláv pátriárkának, a „szerb vándorlás” vezetőjének, s egymással rokoni-baráti levelezést is folytatnak...

Sorolhatnók még tovább Pavić nagy könyvének értékeit, elemezhetnők komparatistikai problémafelvetéseit, erre azonban most nincs sem terünk, sem időnk. Elégdjünk meg, hogy arra utaljunk: Pavić kitűnő válogatást is kiadott Venclović verses és prózai munkáiból (*Crno bivo u srcu*) és egy ugyancsak nagyon becses tanulmánygyűjteményt: *Od baroka do klasicizma*. Itt más – régebbi és újabb – szerzők tanulmányait is közli, s így nyújt magyar szempontból ugyancsak igen tanulságos körképet a XVIII. század és a korai XIX. század szerb irodalmáról.

Meglepő, hogy ezekhez a nagy tudományos sikerekhez képest a horvát barokk-kutatás csak szerényebb eredményekkel dicsekedhetik. Dragutin Prohaska nagyszerű kezdeményezésének sokáig nem akadt méltó folytatása. Ennek okát Benedetto Croce kártékony hatásában kell keresnünk. Tudjuk, hogy az olasz filozófus és esztéta nem értékelte az irodalmi barokkot. Számára ez a korszak csak „az olasz–spanyol rossz ízlés” (*il cattivo gusto italo-spagnolo*) kifejezése volt. A barokk művészethez, barokk zenéhez pedig Crocenek – erre az 1969. évi leccei barokk-kongresszuson maguk az olaszok mutattak rá! – egyáltalában nem volt érzéke. Annál sajnálatosabb tehát, hogy a különben jeles olasz gondolkodónak a két háború közti Horvátországban sok követője akadt, az irodalom-történészek közül elsősorban Albert Haler és Mihovil Kombol. Haler ismételtelen kifejtette: Gundulićot és a horvát–dalmát barokk többi költőjét esztétikai szempontból nem sokra tartja. Kombol a második világháború után újból kiadott irodalomtörténetében (*Povijest hrvatske književnosti do narodnog preporoda*) ugyan óvatosabban fogalmaz, sőt sok és hasznos XVII. és XVIII. századi anyagot hoz, azonban lépten-nyomon érezhetjük, hogy Dubrovnik pompás barokk költészete iránt ő sem túlzott mértékben lelkesedik...

Pozitív vonás viszont a XVI–XVIII. század kaj–horvát irodalmának újjáértékelése. Ehhez a döntő lökést sajátos módon korunk legnagyobb horvát írója, Miroslav Krleža adta, amikor a Petrica Kerempuh balladait kaj-nyelvjárásban írta (magyar fordításuk Csuka Zoltán és Vujicsics D. Sztoján tollából, *Éjtszakának virrasztója* címmel.)

Predrag Matvejević zágrábi romanista-docenssel folytatott beszélgetéseiben (*Razgovori s Miroslavom Krležom*) a horvát költő elmondja: balladáinak nyelvi-stiláris mintái Belostenec, Habdelić, prédikációk és imakönyvek voltak. Egyszóval tényleg: a kaj-horvát barokk. – Érhető, hogy ezek a különben modern, sőt forradalmi hangvételű balladák felhívták a figyelmet magára a kaj-horvát irodalmi barokkra. És ebben az újjáértékelésben egy magyar tudós, Hadrovics Lászlónak is nagy érdemei vannak, cikkeivel csakúgy, mint nemrég kiadott kaj-horvát antológiájával.

A második világháború után különben is mozgás volt észlelhető a horvát barokk-kutatásban. Milan Ratković zágrábi professzor már túllépett a croceanizmus korlátain, s főleg kommentált szövegkiadásaiival (Gundulić, Bunić-Vučić) sokat tett a barokk jobb megismerése érdekében. Talán Ratković professzortól remélhetjük azt, amit Pavić szerb vonatkozásban elvégzett: a horvát barokk irodalom teljes történeti áttekintését. – Krešimir Georgijević ezen a téren csak részletmunkát végzett. Néhány éve megjelent könyve az észak-horvátországi és boszniai horvát irodalommal foglalkozik a XVI–XVIII. században. A *barokk* fogalmát ismeri és használja: munkája azonban lényegében pozitivistá áttekintés. Magyar szempontból mégis fontos, mert olyan író-egyéniségek portréját (Juraj Ratkaj, Pavao Ritter–Vitezović stb.) rajzolja meg, akik Magyarország kulturális és társadalmi életével is kapcsolatban álltak. Említsük azt is meg, hogy a zágrábi *Forum* hasábjain több barokk-tanulmány jelent meg, s ehhez a körhöz tartozik Djuro Novalić docens is, akinek komparatistikai munkássága nem ismeretlen a magyar Zrínyi-kutatók előtt.

A szlovén irodalmi barokról az ötvenes évek nagy szlovén irodalomtörténetében adott áttekintést Mirko Rupel. A több kötetes mű terjedelméhez képest ez a fejezet meglehetősen rövid, s nem pótolhatja az összefoglaló szintézist, amelyet a szlovén barokk vonatkozásában is előbb-utóbb el kellene végeznünk. Egy folyóirat-cikkében az iztriai Atilije Rakar már tett kísérletet, s itt kell említenünk Jože Pogačnik nevét is, aki a szlovén XVII. és XVIII. század kitűnően felkészült ismerője.

Igaz, Pogačnik számára a szlovén barokk irodalom elsősorban – sőt majdnem kizárólagosan – „manierista irodalom”, és a kései manierizmus íróját látja Janez Svetokriškiben is. Olyan álláspont ez, amellyel vitatkozni lehetne, bár nem tagadhatjuk, hogy Kelet-Közép-Európában a „manierista hagyomány” eléggé szívósan tovább él a XVII. és a XVIII. században. Mi magunk több írásunkban utaltunk erre – legutóbb 1971-ben, a soproni Lackner-ülésszakon, – de utalt rá Milorad Pavić is. A problémát tehát nem lehet megkerülni, ugyanakkor azonban a „manierizmus” fogalmának Pogačnik, illetve végső soron Ernst Robert Curtius által használt értelmezése nem szoríthatja ki teljesen és nem pótolhatja a *barokk* fogalmát mint korszak – és stílusmeghatározóót.

A barokkal foglalkozó komparatista nem nélkülözheti a délszláv művészet- és művelődéstörténetek ide tartozó eredményeit sem. Említsük elsőnek Dejan Medaković belgrádi professzor nevét, aki 1969-ben, a leccei barokk-konferencián (anyaga nyomtatásban is megjelent a *Barocco europeo, barocco italiano, barocco salentino* c. kötetben) kitűnő áttekintést adott Jugoszlávia népeinek barokk művészetéről, kiindulva a dubrovniki barokkból, tárgyalva Szlovénia és Észak-Horvátország barokkját, majd rátérve a szerb barokk művészetre, amelynek ma ő a legkitűnőbb ismerője. Leccei előadása, s egyéb, legutóbb kötetben is összegyűjtött barokk tárgyú írásai ugyancsak a barokk-kutatás alappillérei közé tartoznak, mert hiszen Medaković foglalkozik a mai Magyarország területén található barokk-szerb emlékeivel is (a leccei kötet például kitűnő felvételt közöl a Tolna megyei Grábóc pravoszláv monostor-templomának belsejéről!), s exponálja a „határőrvideki barokk” problémáját is, amely történelmi, kulturális és területi okokból sok szállal függ össze a „pannóniai” barokkal, főleg akkor, ha „Pannónia” fogalmát a jugoszláv kollégák felfogásának értelmében használjuk, és az egész régi Magyarországot értjük rajta.

A horvát szakemberek közül főleg az író és művelődéstörténész Zvane Črnja érdemi megfigyelmünket. Josip Horvat régebbi szintézise (*Kultura Hrvata kroz hiljadu godina*) után Črnja immár a marxista szemlélet felhasználásával írta meg a horvát művelődés történetét (*Kulturna historija Hrvatske*, 1964). Ha a *barokk* mint fejezetcím nem is szerepel, a barokk-korral – közel száz lapon – három nagyon tanulságos fejezet foglalkozik. A „Mágnások” című fejezetnek középpontja a Zrínyi–Frangepán-család, „A XVII. század ideológiai szintézisei” címűben a horvát barokk nagy íróiról, gondolkodóiról esik szó, Gundulićtól Ritter-Vitezovićig, az „Észak-Horvátország fellendülése” című pedig azt mutatja meg, mint tolódik el a kései barokkban a kulturális súlypont Dalmáciából Zágrábba, és általában Horvátország Dráva-Száva közti területeire. A magyar kutató számára itt is a problémák és összefüggések egész sora tárul fel.

Nem hiányozhat áttekintésünkéből a zágrábi kutató, Andjela Horvat neve sem. Amint Medaković a szerb, úgy Andjela Horvat a horvát barokk művészetnek legjobb ismerője, már csak azért is, mert egész Horvátország területén művészet-topográfiai kutatásokat végzett. A horvát barokkra vonatkozó kutatásait legtömörebben a zágrábi *Enciklopedija likovnih umjetnosti* I. kötetében (1959) foglalta össze. Már a bevezető részben találóan megállapítja: a dalmáciai horvát barokk sokat örzött meg a mediterrán reneszánsz örökségéből, az észak-horvátországi területek barokkja pedig az ún. „északi reneszánszból”, sőt részben a gótikából. Szól a XVIII. század nagy művészeti fellendüléséről, a barokk udvarházakról és palotákról, a városi építkezésekről (hvari arzenál, rijekai várostorony, varasdi megyeház, északi szökőkút stb.), a XVII–XVIII. század kolostorépítkezéseiről, a *proštenjarska crkva* (búcsújáró-templom) Észak-Horvátországra nagyon jellemző műfajáról, a barokk dubrovnikiról, a szobrászat és festészet alkotásairól. Olyan eredmények és meglátások adódnak, amelyeket érdemes volna részletesebben is összevetnünk a magyar barokk művészeti – és nemcsak művészeti – problémáival.

A szlovén barokk – sőt az egész szlovén művészet – legnagyobb ismerője a nemrég magas korban elhunyt ljubljanei tudós, France Stelè volt. Őt még a század elején a híres „bécsi művészettörténeti iskola”, elsősorban a Bécsben működő nagy cseh tudós, Max Dvořák nevelte. Kutatásai kedvéért Stelè professzor nyelvünket is megtanulta, és ismételtén járt Magyarországon. De

bejárta mindazokat a területeket is, amelyek szlovén művészettörténeti szempontból érdekesek. Velemértől Triesztig. A szlovén Tengeremlék művészetéről (*Umetnost v Primorju*) írott igen alapvető kötetében több fejezet foglalkozik a barokkal, monográfiát írt a szlovén barokk egyik legnagyobb festőjéről, Fortunat Bergantról, sok tanulmányában érintett barokk problémákat, s tanítványait is a barokk problémák feldolgozására ösztönözte (említsük Nace Šumi könyvét a barokk Ljubljánáról!).

Stelè egyik kedves gondolata annak az „átmeneti övezetnek” művészettörténeti problematikája volt, amely a német és az olasz kultúrkör határán húzódik végig, Piemonttól Isztriáig, s amelybe Szlovénia és Ausztria számos területe is beletartozik. Ez megint olyan probléma, amely a mi szempontunkból is érdekes, hisz a „szubalpin művészeti övezet” – ezt a terminust Stelè is használta – alapjában véve felhúzódik a nyugat Dunántúlig, addig a területig, amelyet a magyar földrajz-kutatók *Alpokalja* névvel jelölnek, s ahol olyan kulturális centrumok fekszenek, mint Szombathely, Kőszeg vagy Sopron.

Látjuk tehát: magyar és délszláv barokk vonatkozásában sok az érintkezési felület, sok a közös pont. Nincs már időnk, hogy ezek analizálásába belevágjunk. Elégedjünk meg csak egy utalással: Pavao Ritter-Vitezović példájával. A horvát barokknak ez a mozgalmas, sőt kalandos életű írója sok szállal kapcsolódik Magyarországhoz, elsősorban a Dunántúlhoz. Mint lovastiszt, részt vesz az 1680-as évek dél-dunántúli felszabadító hadjárataiban, követként ott látjuk őt a soproni és pozsonyi országgyűléseken, Zrínyiről és Szigetvárról ír poémát (*Odiljenje Sigetsko*, 1684), életének egyik utolsó műve pedig az 1712-ben kiadott kis füzet, az *Ungaria toga et sago conspicua*, ahol a latin nyelvű barokk alkalmi költészet virtuóz eszközeivel magyar főurakat és főpapokat dicsőít. Érdemes volna ezeket a szálakat tovább bogarazni, azonban időnk sürget, s így ezzel a konklúzióval zárjuk fejtegetéseinket: a magyar és a délszláv barokk közt rengeteg a kapcsolat és összefüggés. Éppen ezért komparatistikánknak behatóan foglalkozni kell a délszláv barokk-kutatás eredményeivel. Ugyanakkor a délszláv tudósok részéről is érdemes, sőt szükséges megismerkedni a mi eredményeinkkel.

SZERB-HORVÁT EREDETŰ TÍZESÜNK
AZ IFJÚ PETŐFINÉL*

1. Tekintettel Petőfi Sándor születésének 150. évfordulójára, hadd idézzem most fel néhány percre a serdülő Petőfi – pontosabban akkor még Petrovics – életének és költészetének egy eddig kevésbé méltatott mozzanatát.

2. Van Petőfinek egy *Első szerelmem* című verse, mely – az 1951-i kritikai kiadás jegyzetei szerint (I, 391) – Petőfi egyik aszódai iskolatársának hűgára vonatkozik, s mely 1844 júliusi dátummal minden kiadásban megvan, s van egy *Első szerelem* című posztumusz verse, melyet csak a 70-es évektől tartanak számon. Kire vonatkozik ez az 1839-re datálható régebbi vers, a most készülő új krítikai kiadás jegyzetei szerint sem bizonyos: annyi azonban kétségtelen, hogy e két vers a serdülő költő érzelmi felfolbanásainak két arculatát, a „földi” és az „égi” szerelem felvillanását őrizte meg számunkra.

3. A mai, nem éppen szentimentális olvasó érdeklődését persze inkább az 1844-ből keletkezett, de talán ennél a dátumnál régebbi *Első szerelmem* köti le. Az ironikus felhangok közül azonban itt is egy immár lezárt idill mélyebb rezgését érezzük ki: 9/6 szótagú félrimes jambusi periódusok abba az időbe sodornak, mikor a költő „mint iskolás fiú”, szállásadójának lányát szerette, aki nemcsak holdvilágos andalgások közben nyilvánította szerelmét, hanem azzal is, hogy mindig ő tette a kosztos diák elébe a „legjobb falatot.” Vándoréveinek megpróbáltatásai után ezért fejezi be versét Petőfi ezzel a csöppet sem konvencionális csattanóval:

„... Ah szép idők! ti elmúltok
És mindörökre tán,
Már nem terem számomra többé
Sem sonka, sem leány.”

Világosan kiérezhető disszonanciák csendülnek ki e 4 sorból: elmosolyodunk ugyan az utolsó soron, de ki ne sejtene meg, hogy a költő minden szorongása, minden aggódó életérzése ott remeg a 2. sorban: e kifejezés: „És mindörökre tán...” nem más, mint ennek a szorongó életérzésnek a revelációja. A teljes Petőfi-képhez az ilyen mozzanatok is hozzátartoznak; különös módon éppen őt, akit sokan oly magabiztosnak képzelnek, zsenge éveitől gyötörte – Ady szavával élve – a „szeretném, ha szeretnének” és a „lennék valakié” komplexus. A tragikus egyedüllétből való kitörés vágya sugallta, még 1839-ben, a 16 éves költőnek azt a valóban égi tisztaságú kis verset is, melyet „szerbus manír” szerint deseteracban írt, s melynek címe: *Első szerelem*. A továbbiakban e mindeddig kevés figyelemre méltatott szöveg komplex elemzésére szeretnék kísérletet tenni; sajnos időhiány miatt néhány jelzésre kell szorítkoznom.

4. A 23 soros versnek világosan megkülönböztethető előrésze van: ha petrarcai ihletésű olasz „canzone” lenne, e résznek a „fronte” nevet adhatnók. A téma teljesen egységes: az imádott lány testi-lelki szépségének érzékeltetéséről van szó gyöngéd hasonlatok segítségével (arc: 1–2, A¹ – A² motívum; szem: 3–6, B¹ – B²; hang: 7–10, C¹ – C²; kebel: 11–14, D¹ – D² – D³ – D⁴). A „fronte” tehát így hangzik:

*Posztumusz közöljük Gáldi László (1910–1974) tanulmányát, amelyet 1972-ben a budapesti délszláv–magyar kapcsolattörténeti tanácskozáson olvasott fel.

- | | |
|--|----------------|
| 1. Szép a rózsza hajnal-ébredése, | A ¹ |
| 2. A leányka arculatja szebb volt. | A ² |
| 3. Messze bércek kékellő homályán | |
| 4. Bájjal ég az arany esti csillag; | B ¹ |
| 5. A leányka nefelejcs-szemében | |
| 6. Tündérfénnyel szebb csillagzat égett. | B ² |

Már itt, az 1. és 2. motívum bemutatása után jelezniünk kell a párhuzamos hasonlatok dinamizmusát: a két hasonlat második eleme, ti. a leány felidézése, felülmúlja a legszebbnek tartott természeti jelenségeket is. Beszéljünk tehát *fokozó* hasonlatról; e fokozás motívumról motívumra előbbre lendíti a szöveget.

Még egy fokozó hasonlatot találunk az I. részben: ezúttal a Petőfinél másutt is előforduló *nyájas ének* szókapcsolat (l. *A borozó*, 1842) egyik változatáról van szó, az almanach-lírára emlékeztető *csattogány*-motívumról (A *csattogány* szóról Petőfinél vö. Gáldi L., Nyr. 1958, . . .)

- | | |
|---------------------------------------|----------------|
| 7. Csattogáynak zengeménye nyájas | C ¹ |
| 8. Csendes éjjel, viruló berekben; | |
| 9. Nyájasabban kelt a lányka hangja | C ² |
| 10. Ajkai paradicsom-kertjéből. | |

A 10. sor alig tudja a felcsapó érzést stílusbeli konvenciók alá rejteni, a következő 4 sor azonban, az I. rész zárómotívuma, éteri hamvasságot sugall a *tiszta* szó négyszeres ismétlésével. Itt már a fokozás lehetetlen; a „tisztaság” abszolút kategória:

- | | |
|---|---------------------------------|
| 11. És ha <i>tiszta</i> a liget virágít | D ¹ |
| 12. Gyémánt-cseppel éltető patakcsa: | |
| 13. <i>Tiszta</i> volt a lányka keble szinte, | D ² |
| 14. <i>Tiszta</i> szíve, <i>tiszta</i> érzeményi. | D ³ — D ⁴ |

5. A II. rész mindössze 9 sor, de a szerkesztésben itt is szigorú szimmetriát találunk. 3 sor a költő szerelmét ecseteli (15–17), 2 jut az elválásra, melyet a költő végzetszerűnek érez, s végül a 4 utolsó sor az epilógus, a teljes magányba való visszazuhanás, nem konvencionális, hanem az ifjú Lermontov lírai tömörségére emlékeztető súlyos szavakkal. Ebbe az irtóztató magányba már az álom sem hozhat enyhülést:

- | | |
|---|----------------|
| 15. A leánykát hévvel én <i>szerettem</i> , | E ¹ |
| 16. Őt <i>szerettem</i> első szerelemmel, | E ² |
| 17. Érte gyúltam örült gerjelemben, | E ³ |
| 18. S haj, a végzet <i>elszakasza</i> durván, | F ¹ |
| 19. <i>Elszakasza</i> mindörökre tőle. | F ² |
| 20. <i>Hagyjatok</i> , ha néha álminim őtet | G ¹ |
| 21. Elragadtan a dicsőet festik, | |
| 22. Oh barátim, <i>hagyjatok</i> zokogni: | G ² |
| 23. Veszteségem szörnyű, mondhatatlan! | |

Ismét előttünk a már említett *mindörökre* határozószó s a *mondhatatlan* jelző, mely minden líra végső dilemmájára utal: arra, amiről Vörösmarty, az ifjú Petőfi egyik mintaképe, így énekelt: „Nem érez, aki érez szavakkal mondhatót.”

6. A legnehezebb kérdések egyikéhez jutottunk: miért írta Petőfi éppen ezt a versét a délszláv deseterac metrumában? A magyar előzmények, Kazinczytól Vörösmartyig, többnyire epikus jellegűek. Mintha a fiatal Petőfi érezte volna a „szerbus manír” népdalszerűségét, hamvasan naiv báját; e felismeréshez hozzásegíthették Székács fordításai Vuk Karadžić gyűjtéséből. Mindenesetre feltűnő, hogy Petőfi deseteraca, az 1. és az 5. szótág erős kiemelésével, inkább a délszláv népköltészetre vonatkozó jakobsoni képlethez áll közel, s nem a német–magyar mintákhoz. Hiányzik Petőfinél a 7.

szótag erős kiemelése, s ettől kezdve az a határozottan lefelé hajló görbe, mely például Vörösmarty tízeseit jellemzi. Állításaink szemléltetésére álljon itt a következő, %-okban kiszámított táblázat a hiteles délszláv folklór, Vörösmarty és Petőfi versének hangsúlyviszonyáról:

7. A ritmikai megvalósulást persze a szóhatárok eloszlásának elemzésével is ki kellene egészíteni; e nagyon aprólékos vizsgálat helyett utaljunk ezúttal csupán két tényre, mely tízesünket még népiesebbé teszi: egyrészt a paralelizmusra, másrészt az ismétlések egyik sajátos formájára, a „teraszos” szerkezetet eredményező ún. epanaphorára.

7. 1. A paralelizmus művészi alkalmazását Petőfi épp e metrummal kapcsolatban korábbi magyar példákon is megfigyelhette. Aligha ismerte 16 éves korában azt a fordítást, melyet Kazinczy készített Goethe nyomán Aszám aga feleségének balladájából (vö. „*Volna hó úgy már ! felolvadt volna, / Volna hattyú, ! úgy már felröppenne*”), de Vörösmarty *CsákJában* nem voltak-e ilyen sorok: „*Hervadozva ! dőlt el a virágszál, / Hervadozva ! dőlt el Csáki hős is*”? A fokozással társuló paralelizmus előzményei még felkutatásra várnak; a délszláv tízeshez kapcsolódó paralelizmusokban legfeljebb szó eleji ismétlést, ún. anaphorát találunk.

7. 2. A „teraszos” szerkesztés, vagyis a magyar és finnugor népköltészetből ismert epanaphora mintáit Petőfi megtalálhatta elsősorban Székács József fordításaiban (1828):

Hej szomszédnénk, ! hej leánybarátnénk!
Lánybarátnénk! ! hittelen barátnénk!

Valamivel utóbb Kölcseynél (*Könnyecsepp*, 1831) már jelentkezik e „teraszos” szerkezetnek költőibb, de egyben szentimentálisabb alkalmazása is:

Csendes ifjú ! járdal *andalogva*,
Andalogva ! szent berek homályán . . .¹

8. Összefoglalásképpen vessük fel a kérdést: miért is oly megható és a maga nemében oly jelentős Petőfinek éppen e zsengeje? Nemcsak zseniális kísérlet csíráját rejtí magában, hiszen a rímtelen magyar dal, valóságos magyar „szonett” megteremtéséről van szó, hanem valami többről is. Irodalmi műveltsége s magyar, nem-magyar folklórismerete révén az ifjú Petőfi pontosan tudta, hogy a deseterac nem egyszerűen metrum, tízes trocheussá átjátszható népi versforma, hanem olyan keret, melyet megfelelő nyelvi anyaggal kell kitölteni. Az üde természeti képek és hasonlatok – rózsa, kéklő bérc, csattogány, tiszta forrás – éppen úgy ebbe a keretbe illenek, mint a motívumok szimmetrikus elrendezése, a paralelizmus és a sorvégi–soreleji ismétlés; mindezen stíluseszközök egy-egy, még az almanach-lírától örökölt finomkodó kifejezés vagy jelző ellenére is sajátos miniatűr-szintézissé avatják ezt a 23 sort, mely mögött egy rajongó, s éppen ezért könnyen csalódó és sokat szenvedő ifjú elgyötört arcát fedezzük föl.

¹ Mindezen előzményekről 1. nemrég megjelent tanulmányomat: Szerb–horvát eredetű tízesünk. Szomszédság és közösség. Budapest, 1972. 285. kk.

PEST-BUDA TÖBBNEMZETISÉGŰ IRODALMI ÉLETE A XIX. SZÁZAD ELSŐ FELÉBEN*

Amikor Pest, Buda és Óbuda 1686-ban a százötven éves török megszállás alól felszabadult, mind a három város – és éppen a valamikor Európa egyik legjelentősebb királyi udvarának számító Buda – csaknem teljesen lakatlan romhalma volt. A XVIII. század folyamán települt, telepítették be újra. Kezdetben a központi kormányzat hatalmi intézkedéseivel, amelyek közül itt most csak egyet említünk: a budai várba, a három városka legfontosabb, legelőkelőbb részébe csak német nemzetiségűeknek és katolikusoknak volt szabad letelepedniök. A részben őslakosoknak számító – visszaszivárgó – magyarok és „rácok” (szerbek) legfeljebb a vár alatt elterülő városrészekben húzhatták meg magukat. Hosszú időbe telt, amíg a Habsburg birodalom egésze szempontjából a XVIII. század elején jelentéktelen három városnak jó, központi fekvése, a régi Magyarországot Európa minden részével összekötő szárazföldi és vízi útjai felhívták jövője lehetőségeire mind a kormányzat, mind pedig a közel s távolban élő, érvényesülést kereső különböző társadalmi rétegek figyelmét. A XVIII. század közepétől kezdve, de különösen III. Károly és Mária Terézia idején az eladdig Pozsonyban székelő főbb kormányhivataloknak és a Nagyszombatban alapított egyetemnek s nyomdájának Pest-Budára történt telepítése után kezdett fellendülni a három-egy város élete. Azzal is, hogy jelentékeny tömegek költöztek falai közé, s e beköltözők közül azok, akik szorgalmukkal, építő tevékenységükkel kiérdemelték, itt polgárjogot is nyertek. A török alatt elpusztított, majd felszabadulása után egy ideig vegetáló Pest-Buda így lassan-fokozatosan nemcsak az ország legfontosabb települése, fővárosa lett, hanem *kiindulópontja* annak a folyamatnak, amelyet korszakunkban (a XVIII. század második s a XIX. század első felében) „polgárosodásnak” neveztek, s amelynek révén a lakosság – az ország többi hasonló városának lakosságával együtt – a kelleténél talán lassabban, de mégis rálépett a feudalizmusból kivezető s a kapitalizmus felé tartó útra.

E kérdés felvetése és alaposabb részletezése azonban e helyen nem a mi feladatunk. Itt most sokkal inkább azt kell hangsúlyoznunk, hogy akkor, amikor Pest-Buda gazdasági (ipari és kereskedelmi), politikai, kulturális jelentőségét felismerték, s megindult a nagyobb tömegek ide özönlése, a *várossá fejlődés*, – *etnikai, nemzetiségi szempontból* rendkívül vegyes embercsoportok költöztek a falai közé. Nagyon érdekes volna, ha hosszabban tudnók bemutatni, hogy a magyarok, németek, szerbek, horvátok, szlovákok, románok, görögök, örmények, zsidók és más néptörzsedékek milyen sorrendben és milyen arányban népesítették be Pest-Budát. Sajnos, itt most meg kell elégednünk azzal, hogy megállapítjuk: a XVIII. század végére, a XIX. század elejére a felsorolt népek, illetőleg néptörzsedékek mindegyike megteremtette itt a maga otthonát, hazáját. Különböző nemzetiségeknek olyan *szimbiózis*a alakult itt ki, amely Európának szinte egyetlenegy másik városában sem volt ismerős. Ennek a szimbiózisnak, több nemzetiség *harmonikus együttélésének* egyébként megvolt az előzménye magának a történeti Magyarországnak a múltjában is. Nem akarom részletezni azt a közhelyet, hogy a latin nyelv védelme alatt az itt élő különböző etnikai egységeknek közös patriotizmusa alakult ki, amelyet – jobb magyar kifejezés híján – latin szóval „hungarus” patriotizmusnak hívunk. A rendi Magyarországnak ez a közös hazatudata nemcsak a nemesség „natio hungarica” fogalmának lett alapja, a XVI., XVII., de főleg a XVIII. század folyamán azoknál a – főleg polgári és más társadalmi osztályokból származó – értelmiségi rétegeknél is tapasztalhatjuk, amelyek világnézetileg sokszor egymással szemben álltak ugyan, de amelyeknek a „pátriá”-hoz való viszonya teljesen azonos vagy legalábbis hasonló volt.

Ennek a kérdésnek a részletes elemzése éppen a polgárosodás, a kapitalizálódás folyamatának megindulásakor válik rendkívül érdekessé. Akarva-akaratlan nemzetiségi sűrűlődéseknek, sőt ellen-

*Előadás a *Matica srpska* alapításának 150. évfordulója alkalmából tartott tudományos tanácskozáson, 1976-ban.

tételeknek, harcoknak a tanúi leszünk ott, ahol több etnikum tagjai élnek egymás mellett, s akarják kiépíteni nemzeti öntudatukat és önálló nemzeti kulturális életüket. Ha bármelyik, Pest-Buda területén ekkor együtt élő nép művelődéstörténet- vagy éppen irodalomtörténetírását vesszük a kezünkbe, a magyartól kezdve egészen a magyarországi németig, mindegyik csak a *maga* pogári-nemzeti törekvéseinek a bemutatására törekszik; a többtől csaknem teljesen izolálva mutatja be azokat a jelenségeket, amelyek pedig – még a legélesebb nemzetiségi súrlódások idején is – a közös múlt, az egy városban élés, az egy légkör, egyszerűen: a *szimbiózis* következtében rendkívül erős mértékben hasonlítanak egymásra. A magyar irodalomtörténetírás alig-alig említi, hogy a Pest-Budán tapasztalható s az egész XIX. századra kiható rendkívül jelentős magyar kulturális események a többi itt élő nemzetiség hasonló jelenségeivel egy városban zajlottak le. De ugyanezt mondhatjuk el akár a szerb, akár a szlovák, akár a többi nép művelődés- vagy irodalomtörténetének művelőiről is. Azok, akik a több nemzetiségű városban a maguk irodalmának jelenségeit a többtől ennyire izolálják, akarva-akaratlanul is torzítanak, mert nem törődnek azzal, hogy a nemzetiségi szembenállás *ellenére* is megmaradtak *az együttélésnek olyan jelenségei*, amelyekkel mindenképpen számolnunk kell. Hadd idézzünk erre mindössze néhány példát.

Semmiképpen sem szabad figyelmen kívül hagyni magának a budai, később pesti egyetemnek a szerepét. Richard Pražák, a jelentős cseh hungarológus mutatott rá Josef Dobrovský magyar kapcsolatairól szóló dolgozatában, hogy ezt az egyetemet ebben a korban még nem lehet abban az értelemben *nemzeti* egyetemnek nevezni, mint akár a francia, akár az olasz, akár a németországi egyetemeket. Ebben – persze – csak részben van igazság; de az igaz, hogy ennek az ebben időben már nagy jelentőségű felsőoktatási intézménynek a tanári karában a magyar Révai Miklóstól és Czinke Ferenctől kezdve a német Schwartner Mártonon és Schedius Lajoson, a cseh Wyrozil Antalton át egészen a szlovák Ottmayer Antalig csaknem valamennyi itt élő nemzetiség képviselve volt. Ugyanezt mondhatjuk el hallgatóságának nemzeti összetételéről is. Mindaddig, amíg az oktatás hivatalos nyelve általában a *latin* volt, a tanári karban s a hallgatóságban is teljes volt az egyetértés a fentebb említett „hungarus patriotizmus” jegyében: amint a modern (polgári) nemzeti öntudatosodás folyamata megindult, s lassan-fokozatosan áttértek a nemzeti nyelv alkalmazására, megindultak magán az egyetemen belül is azok a súrlódások, amelyek hovatovább magának a városnak a közéletére is jellemzők voltak. A magyar nyelvi és irodalmi tanszéket 1802-től Révai Miklós töltötte be; de már elég korán, 1824-ben kérték szláv (szlovák és szerb) tanszék felállítását is az egyetemnek a szerbekkel s más szláv társaikkal szövetkezett szlovák hallgatói. Kérésüket kezdetben elutasították, s az csak 1851-ben teljesült, amikor a délszláv származású Ferenc József kezdte el különböző szláv nyelveken nyelvészeti és irodalmi előadásait. Az egyetem egykorú órarendjéből tudjuk, hogy Šafárikról és Štúrrol éppúgy szólt, mint (már a múlt század hatvanas éveinek közepén!) Tolsztojról, Madách *Az ember tragédiájának* egy korai szerb fordításáról és í. t.

A pesti egyetem tehát a nemzeti öntudatosodás idején is az országban, illetőleg a már akkor is egységet alkotó három kisvárosban élő nemzetiségeket *összefogó* szerv volt. Megerősítette ebben a szerepében *nyomdája* is, amely megalapításától kezdve szinte mind a mai napig, de különösen éppen az általunk tárgyalt korszakban hét–nyolc nyelven adott ki könyveket. Itt most nem tudjuk felsorolni a kiadványait, itt csak azt említjük, hogy latin, magyar, német, szerb-horvát, szlovák, cseh, román, ukrán, bolgár stb. nyelven állt a közönség rendelkezésére. E hallgatóság előtt jól ismert, jelentős magyar és délszláv műveken kívül hadd említsük itt kiadványai között a *Ruszalka Dnyisztrovját*, az ukránoknak a kor népköltési gyűjteményei közé jól beilleszkedő almanachját, vagy annak a Ján Hollý-nak a műveit, aki – mint költő – elsőnek írt nagyszabású poémákat a szlovák nép nyelvéből alkotott irodalmi nyelven. Az Egyetemi Nyomda alkalmazottai, korrektorai, cenzorai közül számos itt élő nemzetiség művelődéspolitikusai és írói kerültek ki, mint például a híres erdélyi román triász, Micu-Klein, Șincai és Maior, a latinos iskola képviselői, akik erre a latinos orientációra Pest-Buda központi személyiségének számító költőjétől, Virág Benedektől kaptak útbaigazítást.

Virág Benedek személye, klasszicista költészetének a magyarokon kívül más nemzetiségekre is kisugárzó hatása e körben külön említést érdemel. Nem kisebb személyiséget kell megemlítenünk vele kapcsolatban, mint a szerb klasszika megalapítóját, kiemelkedő alakját, Lukijan Mušicki-t. Annak, hogy Mušicki, a szerb nemzeti megújulás e kiváló alakja átvesszi Virágtól a klasszikus verselésre törekvést, s Horatiust tartja mintaképének sok pest-budai magyar költőtársához és irodalombaráthoz hasonlóan, a pesti piarista gimnáziumban van meg az egyik forrása, amelynek e korban egész sor – nemcsak magyar, hanem egyéb nemzetiségű tanítványával is igen erős kisugárzó ereje volt.

Még számos tényezőt említhetnénk annak a megokolására, miért voltak – éppen ebben a korban – Pest-Budának *kétnyelvű* írói és költői. Ennek egyik legjellegzetesebb példája éppen a szerb származású, pravoszláv hitét soha meg nem tagadó Vitkovics Mihály (Mihajlo Vitković), akiről itt most csak azért nem szólnunk részletesen, mert éppen kétnyelvűségéről, mind a két irodalomban (a magyarban s a szerbben is) játszott fontos szerepéről a közelmúltban írtunk tanulmányt a *Szomszédság és közösség* című, a délszláv–magyar kapcsolatokat tárgyaló kötetben. Itt talán éppen a különböző népek *szimbiózisának*, illetőleg e *szimbiózis erejének* a bizonyítására azt a *közvetítő szerepet* hangsúlyozzuk, amelyet Vitkovics a magyar és a szerb költészet és irodalom képviselői között játszott. Vitkovics mintaképe, példaképe ugyancsak Virág volt. Erre itt most nemcsak azért vetünk súlyt, hogy kiemeljük a mai irodalomtörténetírásunkban egy kissé méltatlanul kezelt klasszicista költő jelentőségét, hanem hogy – Mušicki példáján – bemutassuk az egy városban, együtt élő népek esetében a közvetítők fontosságát. Mušicki ugyan már hamarabb, Vitkoviccsal kötött barátsága előtt megismerhette a magyar irodalom Horatiusát, később, amikor elkerült Pestről, mégis Vitkovics közvetített köztük, mint ahogy más magyar írókkal (így például Kazinczyval) is megismertette a szerb klasszika úttörőjét. Mušickinak egy Vitkovichhoz írt levele arról tanúskodik, hogy az küldte meg neki Virág és Berzsenyi költeményeinek 1822-i, illetőleg 1816-i kiadását. És – utoljára, de nem utolsósóként – a magyar politikai élet eseményeiről is tájékoztatja szerb költőtársát.

Vitkoviccsal, illetőleg a magyar és a szerb kultúra között játszott közvetítő szerepével kapcsolatban hadd említsük meg a húszas évek elején már gazdag pesti ügyvéd vendégszerető házát, ahol Kazinczy pesti triáza megalakult, s ahol 1821. március 22-én, Benedek napján nagy ünnepséget rendeztek Virág tiszteletére. De ezen az ünnepségen Vitkovics Mihály öccse, János is jelen volt, aki mint görögkeleti szerb pap, apja örökébe lépett a budai egyházközösségnél, és hosszú ideig a szerb nyelvű könyvek cenzoraként is működött. Ugyanakkor, amikor Vitkovics otthonában a magyar irodalmi fejlődés szempontjából oly’ fontos események zajlottak le, nemcsak ügyvédbojtárjai között voltak olyan, később jelentőssé vált szerb személyiségek, mint – a magyar Deák Ferenc mellett – Teodor Pavlović, aki szerb öntudatú íróként mindvégig a magyar–szerb irodalmi kapcsolatok képviselője maradt, hanem a szerb kulturális élet sok fontos tényezője, pl. maga Vuk Karadžić, de mások is felkeresték a jeles közvetítőt.

S hogy magához az irodalomhoz még közelebb kerülünk, Pest-Buda többnyelvűségének s e többnyelvűség eredményeképpen előállt kulturális együttélésnek a következményeit még két példával igazoljuk. Az egyik: az itt élő német, illetőleg német *nyelvű* irodalom közvetítő szerepe, a másik Ján Kollár pesti lelkészkedésének helyes értékelése.

Pest-Budán nagy számmal éltek németek. Mégis helytelen lenne, ha mindazt, ami itt német nyelven megjelent, egyszerűen csak *pesti német*, és nem német *nyelvű* irodalomnak neveznők. Németül itt ugyanis nemcsak maguk a németek írtak, hanem más nemzetiségűek (pl. Mailáth János, Mednyánszky Alajos, és a nagy számmal emancipált zsidók – például a Saphir-testvérek és í. t.) is. Erről a pest-budai német nyelvű irodalomról érdemes volna részletesen kidolgozott tanulmányt írni, mert bizonyos fokig csaknem valamennyi nemzetiséghez kötődik, éspedig nemcsak az ismeretterjesztés, hanem sokszor a legmagasabb igényű irodalom szívnálán is. Néhány évvel ezelőtt az anyja révén budai származású Nicolaus Lenau költészetének cseh, lengyel és magyar tárgyú költeményein mutattuk be, hogy az itteni német nyelvű irodalom önkifejezési tendenciáin túl közvetítésre törekszik az egymás mellett vagy éppen együtt élő keletközép-európai népek között. Ennek a közvetítő szerepnek a jelentőségére eddig még csak kevesen mutattak rá; részletes – mikrofilológiai – feldolgozása után látjuk majd mi is egészen tisztán, milyen segítséget nyújtott a nemzetiségi torzalkodások idején is az egyes szimbiózisban élő nemzetek egymást megismeréséhez akkor, amikor azok már saját nemzeti nyelvükön írtak. A német nyelvű közvetítésnek ez kétségtelenül jelentős, *pozitív* oldala. De van egy negatív oldala is: a maga sajátos eszközeivel „németté” teszi, más szóval a német irodalomban meghonosodott formára alakítja át az eredetit. Hadd mutassunk rá erre a tényre is egyetlenegy példával. A *Pesther Tageblatt* németül közölt három szlovák népdalt a prágai Siegfried Kapper fordításában. Kettőnek az eredetijét megtaláltuk Ján Kollár: *Národnie spievanky* című népköltési gyűjteményében, s ezeknek az eredetieknek az alapján állapítottuk meg, hogy a szlovák nyelven hangsúlyos verselésű, ősi nyolcasokban, illetőleg felezős tizenkettősökben (tehát a magyarban, szlovákban egyaránt otthonos verssorokban) írt dalokat Kapper – jambusokra költötte át, s ezzel eredetileg egyszerű természetességüket teljes mértékben megmásította, hamis pátoszt lopott belőlük, s megerősítette annak a tévhitnek az elterjedését, hogy a szlovák népdal mindig „fennkölt”, mindig szentimentális és í. t.

Alaposabb vizsgálatok elvégzése után ugyanezt, vagy legalábbis ehhez hasonlót mondhatunk el majd a németre fordított magyar, délszláv és más irodalmakból vett művekről is.

Ján Kollár a szláv kölcsönösség-eszme megalapítója, s annak ellenére, hogy mind erről szóló értekezésében, mind pedig többi – sokszor kódós romantikával teli – megnyilatkozásában a szlávok „régí dicsőségét” keresve igyekezett mindvégig a *kultúra*, sőt, legtöbbször az *irodalmi élet* területén maradni, sokan, főleg ellenfelei szerették és hajlamosak ma is a „pánszlávizmus apostolá”-nak nevezni. Kétségtelen, hogy abban a Kollárban, aki harminc éven át volt Pest evangélikus lelkésze, sok volt a nemzeti elfogultság; akárcsak ugyanennek a városnak a területén a maguk modern nemzeti öntudatát építő más nemzetiségű írótsaiban. Mégsem szabad teljesen elzárkóznunk attól, hogy Kollárt teljesen elszigeteljünk a többi, Pesten felnövekvő, illetőleg megerősödő irodalomtól. Nemcsak a szláv nyelvű (például éppen a szerb) irodalomról van itt szó: ehhez fűződő kapcsolatairól Kollárnak még a legelfogultabb ismertetői is megemlékeznek. De szólnunk kell azokról a kizárólag kapcsolattörténeti és tipológiai jellegű, sokszor egymásnak ellentmondó szálakról is, amelyek a nemzeti nyelvi jogaiért hevesen harcoló Kollárt például a magyar irodalomhoz fűzték. Megismételjük: a magyar irodalomhoz, mert német kapcsolatai ellentmondásosságának az alaposabb elemzésébe e helyen nem merünk belebonyolódni.

Mereven szembezállt a magyar nemzeti törekvésekkel, főleg e törekvések baloldalával; a magyar nacionalizmus képviselői éppoly kedvtelve idézik, mint a szlovák nacionalisták, hogy a forradalom forró napjaiban a pesti magyar ifjúságtól macskazenét kapott. De ugyanakkor olvassuk el azt a remekbe szabott, tisztelettudó portréját, amelyet Széchenyinél tett – a szlovák trónfelirattal kapcsolatos – látogatásakor a nagy magyar államférfiről írt: számoljunk azzal, hogy milyen szoros, némi túlzással talán azt is állíthatnók: baráti szálak fűzték Toldy Ferenchez, akivel Petényi Salamonnak, a magyar ornitológia megalapítójának a közvetítésével ismerkedett meg. Feltesszük fejtegetéseink e részének talán legizgalmasabb kérdését: ismerte-e Kollár Vörösmartyt, ismerte-e Vörösmarty Kollárt? A nagy magyar költő mindössze hét évvel volt fiatalabb, mint a szláv kölcsönösség-eszme híres megalapítója; költészetük eszmevilágában is sok a rokonvonás. Még megoldandó feladat: egybevetni azokat a költői eszközöket, amelyek kettejük művében rokonok. E problémával kapcsolatban mi csak egyetlenegy példára szoktunk hivatkozni. „Někdy kolébka, nyní národu mého rakev” (Valamikor bölcsője, most koporsója nemzetemnek), írja Kollár a hazáról 1824-ben. „Bölcsőd az, s majdan sírod is”: szól Vörösmarty minden magyar ember tudatában ma is élő *Szózata* 1836-ban.

Erősen tiltakozunk az ellen, hogy ha most bárki is a rossz emlékü hatáskutatás valamely formájára gondol. Semmi nyomunk nincs arra, hogy Vörösmarty akár egy szót is tudott volna szláv nyelven, főleg éppen értette volna a cseh nyelvnek azt az ódon formáját, amelyet Kollár – mint evangélikus lelkész, a szláv kölcsönösség-eszméről alkotott tézisei alátámasztására – használt. Itt nincs, nem is lehet közvetlen átvételről szó. Itt sokkal fontosabb, hogy a két költő (akik egy – ekkor alapjában véve kicsiny – városban éltek, ugyanaz a kulturális légkör vette őket körül) *azonos szóképpel* fejezte ki a haza iránti szeretetét. Lehetek a nemzetiségi harcok sodrában egymás ellenfelei, követhette őket számos olyan nemzedék, amelyek éppen a *Slávy dcerával*, illetőleg a *Szózártal* hirdettek egymás ellen háborút, a szókép ugyanaz, ennek következtében az emberi magatartás is hasonló, még akkor is, ha a bölcső és sír hasonlata – talán-talán – valamilyen közös (külföldi?) forrásra vezethető vissza.

Talán eléggé világos módon sikerült eddig is illusztrálnunk, hogy több nép együttélésének a két, illetőleg három kisvárosban a nemzetiségi ellentétek, sőt, harcok korában is megvoltak a maguk pozitív következményei, amelyeket az érdekelt népek a továbbiakban is – akár tudatosan, akár öntudatlanul – magukkal vitték.

Sok szó esett már arról, hogy fejlődésük minden rokon vonása ellenére az egy városban, egymás mellett élő népek között tapasztalható különbségeket, ellentéteket társadalmi struktúrájuk különbsége is okozza. Arról számos, a korabeli Pest-Buda életét taglaló tanulmány szól, hogy Pest vármegyének a város területén székelő háza, illetőleg e megyeház tisztviselői kara magyar nemes, de magyar nemzetiségű a kisiparosok és a jobbagyság nagy része, az idő előrehaladásával pedig mind több és több a magyar nemzetiségű nem nemes származású (honorácior) értelmiségi. A gazdag polgárság német, sőt, van egy igen széles német anyanyelvű kispolgári réteg is, amelynek nem egy tagja – a magyar kulturális fejlődéssel párhuzamosan – lassan-fokozatosan elmagyarosodik. Igen sok a gazdag polgár (kereskedő és iparos) a szerbek között, nem egy szerb család a közeli Szentendréről és Pomázról származik fel Pest-Budára: – ezek a szálak a főváros s a szerbek vidéki települései között még sokáig, talán egészen a XX. század elejéig megmaradnak.

Ugyanígy megmarad a kapcsolat a pesti s a vidéki szerb nemzetiségű értelmiségiek között is. Itt talán elég a Vitkovics család esetére hivatkoznunk. Vitkovics Mihály édesapja Egerből került fel görögkeleti szerb lelkésznek Budára. A szlovákok nagy része aránylag rossz anyagi helyzetben levő, szegény kisiparos vagy jobbágyorsban élő család; kulturális életüknek az az értelmiségi réteg a vezetője, amely – akárcsak Kollár vagy Kadavý – az egyház szolgálatában áll, de tagjai között már találunk ügyvédet (pl. Alexander Vrchovský-t), orvost (pl. Martin Sucháňt, aki – igaz – kétnyelvű novelláit szlovákul, orvosi szakcikkeit magyarul írja). Folytathatnók a felsorolást: megemlékezhetnénk az örmény, a görög, a zsidó kereskedőkről, a Pest-Budán a reformkorban már elég vékony réteget képviselő román értelmiségiekről és i. t.

Mindebből egy a lényeges: a társadalmi differenciáltság az egyes itt élő nemzetek között meglevő s eddig bemutatott egyezések mellett bizonyos különbségekre is utal. Ezt egyetlen példával illusztráljuk, azzal, ami ennek a konferenciának egyik lényeges pontja. Többrendbeli kezdeményezés után ezen az akkor már az egyesülés küszöbén álló Pest-Budán – a Keletközép-Európában megszokott ütemeltolódás következtében néhány év eltéréssel – alakult meg három nemzet fő kulturális egyesülete, „akadémiája”: 1825-ben a „Magyar Tudós Társaság” (amelyből később a Magyar Tudományos Akadémia fejlődött). 1826-ban a Srpska Matica, 1834-ben a szlovák Spolok milovníkov reči a literatúry slovenskej (A Szlovák Nyelv és Irodalom Kedvelőinek Társasága). Ugyanaz a nemzetépítő, művelődéstörténeti és irodalmi törekvés nyilvánul meg mind a háromban. Szerkezetükben, fölépítésükben, célkitűzéseikben sok a hasonlóság. De csaknem ugyanannyi a különbség is. Igaz: azt a körülményt, hogy a magyar Akadémia – főleg további működése folyamán – csaknem teljesen a tudományoknak, a XIX. század első felében elsősorban a magyar nyelv, és irodalomtudományok szentelte idejét, az is indokolja, hogy mellette 1836-ban megalakult a szépirodalom ápolásának szentelt Kisfaludy Társaság. De azt mégis meg kell jegyeznünk: a Magyar Tudós Társaság Előkészítő Bizottságának csaknem túlnyomó többségben az arisztokráciából s a nemesi rendből kerültek ki a tagjai, őket csak néhány nem nemesi író egészítette ki (többek között Vitkovics Mihály is, csak 1829-ben bekövetkezett halálán múltott, hogy nem lett a Magyar Tudományos Akadémia tagja).

A Srpska Matica alapítóinak nagy része gazdag szerb polgár. Igaz, hogy voltak köztük olyanok, akik elnyerték a nemességet, az egyesület egész működésén mégis meglátszik a polgári fogantatásnak gyakorlatias jellege. Még szépirodalom kiadására is vállalkozott. Első két kiadványa Milovan Vidaković és Jovan Sterija Popović egy-egy műve volt. Jovan Hadžić, a Maticának ebben a korban vezetője, a szerbek e korabeli kulturális helyzetére való tekintettel a népművelő, ismeretterjesztő munkára is nagy súlyt vetett. Georgije Magarašević 1828-ban ezt így fogalmazta meg: „... a Matica Srpska nem „Literarische Gesellschaft” hanem olyan, a nemzetükhöz hű szerbek, főként kereskedők által létesített alap, amelyet azzal a céllal teremtetek meg, hogy könyveket adjon ki, és azokat ismeretterjesztő céllal eladja.” Azért idéztük Magaraševićnek ezt a mondatát, hogy ezzel is hangsúlyozzuk a Matica *osztályalapját*, a nemzet s az irodalom szeretete mellett azt a *kereskedelmi szellemet*, amelyet részben Josif Milovuk, a minden szláv törekvést pártfogoló szerb könyvkereskedő is szuggerált, s amely az egyesület működését a magyar akadémiaétól eleve gyakorlatibb irányba terelte. S amikor Vuk Karadžić barátjának, Dimitrije Tirol-nak 1828-ban Temesvárott alapított könyvkiadó szövetkezete megszűnt, a Matica maradt hosszú ideig a szerbség egyetlen ilyen céllal rendelkező szerve.

A Martin Hamuljak alapította szlovák *Spolok* ... ismét csak azt az osztálybázist tükrözi, amelyet a pesti szlovákokkal kapcsolatban fentebb bemutatunk. Itt csupa – a magyar arisztokratákhoz, középnemeselekhez és honoráciorokhoz, illetőleg a szerb polgárokhöz képest – szegény értelmiség állt az alapítók élén, akiknek a problémáit a katolikus és evangélikus szlovákok közt még ezután is, hosszú ideig meglevő válaszfalak is bonyolultabbá tették. S ha a *Spolok* almanachját, a *Zorát* (Hajnal – Aurora! –) igen értékes kezdeményezésnek is kell tartanunk, az említett kedvezőtlen viszonyok okozták, hogy az egyesület aránylag rövid fennállás után megszűnt. Mindössze jelzést adott arról, hogy ugyanabban a városban, ha más és más társadalmi alapról is elindulva, de ugyanazon, vagy legalábbis hasonló törekvéseknek vagyunk a tanúi.

Több nemzetiség szimbiózisának a három-egy város keretében az elmondottakhoz képest még számos más igen fontos politikai, művelődéstörténeti, irodalom- és művészettörténeti következménye van. Mindezt egy nagyobb monográfiában kell majd kifejtenünk. Ez a szerény, megszábott időben elhangzott fejtegetés mindössze ennek a délszláv-magyar kapcsolatok szempontjából jelentős konferenciának az alaphangját akarta megütni.

A SZERB MATICA PESTI KORSZAKA, 1826–1864

Az a hat kereskedő és egy újdonsült jogász, akik 150 évvel ezelőtt társaságot alapítottak a *Serbska letopis*, röviddel azelőtt megindított folyóirat és más, a szerb népnek „hasznára való” könyvek kiadására, nem is sejtették, hogy „mostantól mindörökké” hozott döntésüket a történelem igazolja majd. A Matica srpska immár kerek 150 esztendeje jelenteti meg a *Letopist*, és ahogyan azt alapítói kívánták, más könyveket annak a népnek épülésére, amely őt életre hívta, és másfél évszázada támogatja.

Több mint száz éve köztudott, hogy a Matica srpskát a *Letopis* megmentésére hozták létre, hiszen a kiadó, Konstantin Kaulicij már az indítás évében (1825) bejelentette, hogy a folyóiratot előfizetők hiányában megszüntetik. A nagy múltú intézmény alapítását tehát ennek a sajnálatos eseménynek köszönhetjük. Ez tény, de csak egy a sok közül, amelyeket figyelembe kell vennünk, amikor a *Letopis*-ról és a Matica srpska alapításáról beszélünk.

A XIX. sz. eleje a közép-európai népek kulturális és politikai öntudatra ébredésének, felemelkedésének és egyben számos nagy jelentőségű kulturális intézmény alapításának időszaka néhány, a szerbekkel közvetlen politikai, gazdasági és kulturális kapcsolatban álló népnél. Így jött létre például – hogy csak néhány példát említsünk – Józef Ossoliński hagyatékából a lengyelek kulturális fejlődésében később oly nagy szerepet játszó Ossolineum 1817-ben, 1825-ben pedig Széchenyi István magyar főúr megalapította a Magyar Tudományos Akadémiát. A nemzeti öntudatra ébredés és a kulturális ambíciók feltámadásának e hulláma az Ausztriában élő szerbeket is magával ragadta. A szerb kultúra akkori fészkeiben: Sremski Karlovciban, a metropolita székhelyén, Bécsben, ahol Vuk St. Karadžić már megkezdte nyelvújító tevékenységét és Újvidéken, ahol 1816-ban megnyitotta kapuit a szerb gimnázium, már felmerült egy irodalmi-tudományos folyóirat, és ezzel egyidőben irodalmi társaság alapításának szüksége is. A kor ünnepektől szerb költője, a šišatovac szerzetes, Lukijan Mušicki is Kovácsoltatott tervek irodalmi társaság alapításáról.

Újvidék a XIX. sz. közepén fokozatosan kulturális központtá kezd fejlődni, hogy a gimnázium alapítása után sikerrel vegye fel a versenyt Sremski Karlovcival, ahol a metropolita és udvara szintén a szerb kultúra fellegetvárának babérajaira tört. Az újonnan alakult újvidéki gimnázium köré azonban olyan emberek gyűltek, akiknek képességei összhangban voltak törekvéseikkel: az igazgatói tisztelet Pavel Jozef Šafarik, a szlovák származású filológus töltötte be, és ájtott Sremski Karlovciból Georgije Magarašević, a tudomány és az irodalom szorgalmas, ambiciózus művelője. Legfőbb törekvésük azoknak a kulturális intézményeknek létrehozása volt, amelyekkel a fejlett Európa többnyire már rendelkezett: így legegyszerűbben is irodalmi és tudományos folyóirat alapítása, amely nemcsak a szerb értelmiség szócsöve lenne, hanem mintegy hidat is képezne a nagy európai kultúrák és a művelt szerbség között. E folyóirat tervét Georgije Magarašević dolgozta ki. Az első szám, amely Šafarik aktív közreműködésével és Lukijan Mušicki baráti támogatásával készült el, 1824. őszén jelent meg. Újvidék azonban még semmilyen szempontból nem volt olyan erős, hogy megtarthassa ezt a kezdeményezést. Abban az időben a pesti szerb lakosság mind gazdaságilag, mind intellektuálisan sokkal fejlettebb volt, és emellett a magyar nemzeti és kulturális fellendülés – amellyel közvetlen kapcsolatban állt – is ösztönzően hatott rá. De míg Széchenyi kezdeményezése széles körben megmozgatta a magyar nemességet, addig az 1826. február 16-án a Matica srpska alapokmányát aláíró kereskedők és a fiatal jogász, Jovan Hadžić példája csak igen lassan férkőzött be a szerb polgárság, és még lassabban a nemesség tudatába. Így a kezdeti nehézségek terhet teljes mértékben az alapítók viselték, csak később

csatlakozott hozzájuk néhány polgár, kereskedő és értelmiségi, míg a nemesség képviselői – közülük a legjelentősebbek Sava Tekelija és Jovan Nako voltak – igen sokáig vártak magukra. Belépésük és anyagi támogatásuk azonban nemcsak a Matica fennmaradását szavatolta, hanem lehetővé tette az alapításkor kitűzött célok, feladatok megvalósítását is.

A *Letopis* már indulásakor maga köré gyűjtötte és írásra buzdította az akkor még igen kis számú szerb írókat. Minthogy a folyóirat alapítója, Georgije Magarašević javarészt elfogadta Vuk Karadžić nyelvi reformtervezeteit, sőt személyes barátság is szövődött kettejük között, az induláskor minden remény megvolt arra, hogy Vuk is beáll a *Letopis* munkatársainak sorába. Magarašević azonban ugyanakkor nagy tisztelettel adózott Dositej Obradovićnak is, és az újabb szerb irodalom és kultúra atyjának, az irodalmi nyelv első reformátorának tekintette őt. Ezért aztán a folyóirat megjelenésének első periódusában kiművelt irodalmi nyelv és kifejezésmód hiányában a legkülönbözőbb hatások, stílusok, ízlések és nyelvi egyenetlenségek tarka képét mutatta. Vuknak, aki akkora már többé-kevésbé kialakította a maga nyelvi és helyesírási rendreformrendszerét, ez a *Letopis* nem tetszett, de nem is tetszhetett, hiszen csak ekkor váltak láthatóvá a kettejük irodalmi nyelv-felfogása közötti különbségek. Mindketten a népnyelv mellett szálltak síkra, csak hogy Vuk ezen a népeken, tehát a falvak, a parasztok nyelvét értette. Magarašević és csaknem az egész szerb intelligencia véleménye szerint pedig Dositej vetette meg az irodalmi nyelv alapjait, és az általa kiválasztott nyelvet, amely valójában az Ausztriában élő szerb polgárság nyelve volt, kívánták a szlavenoszerb archaizmusoktól megtisztítva tovább fejleszteni. A helyesírás tekintetében is eltérő nézeteket vallottak: míg Vuk ragaszkodott reformjának fenntartás nélküli elfogadásához, Magarašević a helyesírást másodrendű, csaknem jelentéktelen kérdésnek tekintette, és az időre bízta a legmegfelelőbb helyesírási rendszer kiválasztását. És végül még egy jelentős különbség volt kettejük között: Vuk népköltési gyűjtőmunkájával és a népszokások felelevenítésével a romantika alapjait vetette meg a szerb irodalomban, Magarašević azonban, bár sok mindenen a romantika felé hajlott, valójában a klasszicizmus és a felvilágosodás korának neveltje volt.

A *Letopis* természetesen Magarašević irodalmi és nyelvi nézeteit tükrözte. Így Vuk már kezdetben világosan látta, hogy ez a lap nem lehet az általa kidolgozott reformok népszerűsítője, ezért hagyta hidegen a lap sorsa, amelynek igen kritikus, olykor ellenséges szemlélje volt. A Matica srpska változtatás nélkül, a szerkesztői szuverenitást tiszteletben tartva vette át a *Letopis*-t.

Jovan Hadžić (Miloš Svetić) és Pavle Stamatović (1830–1832) szerkesztői ténykedését leszámítva azonban a folyóirat a lényeges kérdésekben egyre közeledett Vuk elveihez. Utánuk Teodor Pavlović először a Magarašević-féle „középútra” vezérelte vissza a lapot, majd egy éles fordulattal a romantika felé kormányozta: a *Letopis* nyelve mind tisztább lett, lapjairól a népeken lassan kizorították a klasszicista maradványokat, és mindinkább a népművészeti kincsek gyűjtője lett. T. Pavlović (1842) utódja, Jovan Subotić tette meg a sorsdöntő lépést: nemcsak mint érdemes népköltési gyűjtőt, hanem mint jelentős nyelvújítót is elismerte Vukot. Érdekes megemlíteni, hogy ez az elismerés éppen akkor következett be, amikor – különösen Sava Tekelija elnöksége idején – a Matica srpska aktívan részt vett a *Letopis* szerkesztésében.

Sava Tekelija, a szerb nemesség jellegzetes képviselője (nemzetének első jogi doktora) tudományos akadémiává kívánta fejleszteni a Maticát. Mint a felvilágosodás korában formálódott intellektuel, a nemességére, tanultságára és vagyonára büszke ember azon a véleményen volt, hogy a „felsőbb osztálynak”, amelybe a felső papságot, tudósokat és tollforgatókat is beleszámította, meg kell őriznie a „maga” „tanult” szlavenoszerb nyelvét. Nem vetette meg az „alsóbb osztályt”, tehát a széles néprétegeket sem, sőt azoknak kulturális felemelésén munkálkodott. Véleménye szerint azonban az egyszerű nép soraiból származó értelmiségnek is haladéktalanul el kell fogadnia a szlavenoszerbet mint a tudomány, a művelt réteg nyelvét. Ennek ellenére tisztelte Vukot a nép szellemi kincsének feltárásában és kulturális színvonalának emelésében végzett odaadó és sikeres munkájáért, de mélységesen elítélte azokat a tudósokat, akik megtagadták a szlavenoszerbet, és a népnyelvet tették magukévá. Ebből következik, hogy a Vuk és Magarašević közt tátongó szakadék csak egyre mélyült, és a nézetkülönbség ebben az időben elérte tetőpontját. Bár a Matica kénytelen volt a gazdag mecénás, Tekelija parancsaihoz tartani magát, a *Letopis* soha többé nem tért vissza a szlavenoszerb nyelvre. Annak az okát, hogy miért nem fogadták el Vuk helyesírási reformjait is, nemcsak Tekelija és az egyház ellenkezésében, hanem a korabeli szerb írók többségében – köztük Jovan Subotićnak, a *Letopis* szerkesztőjének – bizonytalanságában kell keresnünk. J. Subotić nem volt meggyőződve arról,

hogy Vuk végleges megoldással szolgált a szerb helyesírás problémáira, szerinte ezeknek fellelése még mindig sok munkát igényel.

A Matica srpska első, 1826. és 1835. közötti időszaka a folyóirat és könyvek kiadásához szükséges anyagi eszközök gyűjtésével, az alapítók szolgálataira körüli viszálykodásokkal, a *Letopis* végső arculatának keresésével és az időszerű nyelvi kérdések megvitatásával telt el. Az újrakezdés (1836. vége) és a Tekelija 1842-ben bekövetkezett halála közti időszak azonban a legérdekesebbek egyike a Matica történetében. Két nagy műveltségű, ambiciózus ember áll az intézmény élén: Teodor Pavlović, a titkár és Sava Tekelija, az elnök. Az előbbi fiatal, de már nagyra törő terveket kovácsol a Maticának össznépi művelődési intézménnyé fejlesztéséről, amely a Sremski Karlovicban székelő házi központot lenne hivatva ellensúlyozni, az utóbbi már előrehaladott korban van, de még nagy gondolatok, tervek foglalkoztatják: a szerb értelmiség gyorsabb számbeli gyarapítását és a Matica tudományos intézménnyé való fejlesztését szeretné megvalósítani. Pavlović fáradhatatlanul gyűjti a leggazdagabb nemeseiket, a polgárokat a Matica köré, hogy biztos anyagi bázist teremtsen működéséhez, de ugyanakkor tevékenységi körét is fejleszti, szélesíti. Jovan Nako adománya révén sikerült egy jelentős irodalmi alapítványt létesítenie arra érdemes könyvek jutalmazására és időszerű kérdésekről szóló pályázatok kiírására. T. Pavlović két jelentős intézményt is alapított: a Könyvtárat és a Múzeumot, de része volt a *Tekelianum*, Sava Tekelija tehetséges, szegény sorsú diákok iskoláztatására létesített alapítványának megvalósításában is. Ez alatt a néhány év alatt a Matica srpska a *Letopis* és más hasznos könyvek kiadására létesült szerény társaságból pénz dolgában is jól megalapozott, sok irányú tevékenységet folytató intézménnyé izmosodott. Tekelija, akinek talán a magyarok példája lebegett a szeme előtt, egy lépéssel tovább menve, nagyon komoly, ambiciózus programmal rendelkező tudományos akadémiává akarta fejleszteni (jelentős késéssel ugyan). T. Pavlović és S. Tekelija nézetei nem egyeztek minden kérdésben, de ez nem akadályozta őket abban, hogy együttes erővel munkálkodjanak a Matica felvirágoztatásán. Az akadémia tervét mindjárt Tekelija halála után elvetették, egyrészt azért, mert az elhunyt nem hagyott hátra anyagi eszközöket a terv megvalósítására, másrészt pedig azért, mert a nyelvről és a helyesírásról vallott nézeteit életében is mellőzte mind a Matica, mind a *Letopis*. Feltehetően maga Tekelija is belátta, hogy elvei nem életrevalóak, hiszen a korabeli írók már egytől-egyig elfogadták és használták a népnyelvet, a szlavenoszerb pedig mint komikus anakronizmus maradt meg a köztudatban, amelyet Tekeliján és néhány egyházi hatalmasságon kívül senki sem tudott. Növendékei, akik alsóbb néprétegekből származtak, sem fogadták el a jötevejük elavult, konzervatív nézeteit, sőt a népnyelv és irodalom harcos híveivé lettek. A szerb népének pedig, amelyeknek népszerűsítéséért maga a *Letopis* is sokat tett, a század közepe táján nemcsak kedvelt olvasmánnyá váltak, hanem számos írónak példaként szolgáltak, megtisztították, felfrissítették a magyarországi szerb polgárság nyelvét is.

Az 1848–49-es tragikus kimenetelű forradalom után a pesti szerb kulturális élet csaknem teljesen megbénult. Az intelligencia Újvidéken kezdett tömörülni. A jelesebb írók közül egyedül csak Jakov Ignjatović maradt Pesten, aki a Matica felkérésére, a kulturális élet újjáéledésének reményében örömmel elvállalta a *Letopis* szerkesztését. Csakhamar ráébredt azonban, hogy hiábavaló a reménykedés, és miután két évig (1854–1856) csaknem egyedül látta el a cikkekkel a lapot, rezignáltan levette a kezét a *Letopis*-ról. Jovan Djordjević reformkísérletei a Matica nagy hatalmú, konzervatív tagjainak ellenállásán törtek meg. A *Letopis*, amelyben már csak történeti munkákat jelentettek meg, ekkor érte el mélypontját. A Nako-alapítványból kiírt pályázatok is visszhang nélkül maradtak. Ekkor már a Maticában is az a nézet uralkodott, hogy az intézménynek, ha fenn akar maradni, Újvidékre kell költöznie. A költözést a szerb értelmiség feltörekvő fiatal nemzedéke áhította a leginkább, ennek tagjai a forradalom tüzeiben megedződve, annak hibáiból, tévelygéseiből tanulva, mind nagyobb befolyásra tettek szert a kulturális életben. Bár már röviddel a forradalom után elhatározták a költözést (1851), a megvalósításra, különféle okok miatt, csak jóval később került sor. Így a pesti Matica volt a S. Tekelija 100. születésnapja alkalmából 1861-ben Újvidéken rendezett nagy jelentőségű kulturális és politikai megmozdulás kezdeményezője és hivatalos szervezője, ezzel méltóképpen búcsúzott el addigi székhelyétől, Pesttől.

Mind a magyarok, mind a szerbek számot vetettek a forradalom tapasztalataival, és arra a végkövetkeztetésre jutottak, hogy a barikád egyazon oldalán, a császári Bécs elleni harcban van a helyük, és ennek érdekében együttes erővel el kell rendezni, össze kell hangolni közös életüket.

Megindult a közeledés, a barátkozás a két nép között. Szerencsés időszakra esett tehát 1861-ben Tekelija születésének századik évfordulója, hiszen a szerb nemes egész életében, még az 1790-es temesvári országgyűlés óta a magyar–szerb barátság mellett kardoskodott.

A centenáriumi ünnepségre, amely a két nép barátságának szép megnyilvánulása volt, nem az immár tehetetlen Matica székhelyén, Pesten, hanem a felemelkedőben levő fiatal szerb értelmiség fészekében, Újvidéken került sor. A szellemi szervező Svetozar Miletić, a szerb ifjúság már akkor kiemelkedő képviselője volt. A fiatalok beléptek a Maticába és a *Letopis*ba is, bár ezek még mindig Pesten, immár a szerb kultúra perifériáján székeltek. Jovan Djordjević csak rövid ideig maradt az intézmény élén, a konzervatív nyomás hatására megvált tisztségétől, de a korban és elveiben hozzá közel álló Antonije Hadžić foglalta el helyét. J. Djordjević később mint a *Srpski dnevnik* szerkesztője népszerűsítette a Maticát, és sürgette annak Újvidékre költözését. Ő maga pedig a magyar kultúra munkásaival tartotta a kapcsolatot a szerb kultúra „nem hivatalos nagykövetségént”. Ebben az időben a pesti Tekelijanum igazgatója Jovan Jovanović, az ismert költő volt, aki a magyar szabadság költője, elsősorban Petőfi- és Madách-fordításaival szolgálta a politikai közeledést.

A Tekelija-centenárium megünneplésével a Matica srpska – még az adminisztratív és törvényes formások elintézése előtt – gyakorlatilag megkezdte a költözést. Bár olykor még hallatszottak visszahúzó hangok, az intézmény már teljesen megérett erre a fontos lépésre. Még a helyesírás kérdésében is erősen közeledett a haladó felfogáshoz, olyannyira, hogy már a belső aktusokban sem tartották be Tekelija rendelkezéseit: az utolsó Pesten tartott közgyűlés (1863) jegyzőkönyve nemcsak hogy népnyelven, de a Vuk-féle helyesírással készült. 1864 végén foglalta el új székhelyét a Matica srpska, és költözése nagy jelentőségű nemzeti esemény volt. Ezzel az aktussal egy nyugtalansággal, útkereséssel, tévelygésekkel terhes időszakot hagyott maga mögött. Köztudott, hogy már a kezdet-kezdetén kivált belőle két alapító tag, és a későbbiek során késhegyre menő vitákat folytatott a bennmaradtakkal. Közismertek a konzervatívok és az egyház támadásai is a Matica vezetősége – különösen T. Pavlović – ellen. A magas egyházi hatóságok, Vuk és követői támadásainak keresttüzében a társaság küzdelmesen alakította ki végleges arculatát, a lehetőségekhez képest kevesebbet nyújtott a vártnál. A Nako-féle irodalmi alapítvány kiváló eszköz volt a kezében, de a Vuktól és körétől való különállás sokat levont a hatásából. A Tekelija-alapítvány rendkívüli jelentőségű volt a szerb világi értelmiség kinevelésében. Bár az irodalom Vukot követő iránya elkerülte a Maticát, a társaság a könyvkiadás terén is nagy szolgálatot tett a népnek. Biztosította a *Letopis* fennmaradását és zavartalan fejlődését, ami alapításának közvetlen oka volt. A folyóirat mindenben tükrözte korának viszonyait. Latin és német irodalmi művek fordításait publikáló klasszicista beállítottságú lapból fokozatosan igazi szerb irodalmi és szláv nyelvészeti folyóirattá fejlődött. Bár sok kérdésben eltérő nézeteket vallott, ha más eszközökkel, más körülmények között is, de alapjában véve ugyanolyan jelentőségű munkát végzett a szerb irodalom fejlesztésében, mint Vuk Karadžić. A XIX. sz. közepén, még a forradalom előtt a *Letopis* már modern szerb folyóirat, a nemsokára az egész irodalomban uralkodóvá váló romantika szócsöve.

A Matica srpska sem formájában, sem lényegét tekintve nem lett tudományos akadémia, ahogyan ezt Tekelija kívánta, de már pesti korszakában olyan intézmények alapját vetette meg, amelyek idővel a maguk nemében rendkívüli jelentőségűvé nőttek, mint pl. a Matica srpska Könyvtára és Múzeuma (ma Képtára), a kéziratgyűjtemény és a szerb irodalom- és kultúrtörténet felbecsülhetetlen értékű dokumentumairól nem is beszélve. A Matica a szerb kultúra egész kincsesházát hozta zálogul az új hazának, az új időknek.

(Fordította: Gyetvai Mária)

SZÉKÁCS JÓZSEF KÖTETÉNEK MÁSODIK KIADÁSÁRÓL

Székács József *Szerb népdalok és hősrégék* műfordításkötetének megjelenése 1836-ban könyvkiadásunkban a délszláv irodalom befogadását is jelezte. Kerek fél évszázaddal megjelenésük után, 1887-ben Gyulai Pál újból kiadta Székács József szerb népdalfordításait. A kötet két kiadása között eltelt öt évtized – amelynek során a szerb–magyar viszony alakulását döntően befolyásolta a szabadságharc, majd a kiegyezés – sajnálatosan nem kedvezett a délszláv irodalom további, fokozatos érvényre jutásának a könyvkiadás terén: a szerb szépirodalom a hazai magyar olvasókhöz időről-időre csak lapok és folyóiratok hasábjain jutott el, hála a magyar és délszláv irodalom közeledése néhány kitaró munkásának. A könyvkiadásban jelentős fordulat – mi több, fellendülés – csak a század utolsó negyedében következett be. 1875-ben Jovan Jovanović Zmaj *Rózsáinak* (Djulići) zombori magyar kiadása – Pavlovits Jenő fordításában – nemcsak „megtörte a jeget”, hanem a népköltészet mellett végre érvényre juttatta a hazai szerb szépirodalmat is. Nem elhanyagolható körülmény, hogy a kortárs szerb műköltészet e korban egyik legjelentősebb teljesítményének, Zmaj versciklusának magyar kiadását – a Kisfaludy Társaság pártfogolta! 1882-ben következett – szintén Zomborban – Radics György rigómezei hősi ének kötete, majd 1883-ban egy jóformán teljesen feledésbe merült, Temesvárott kiadott kis antológia *Szerb és román vigjátékok* címmel, amely Jovanović–Zmaj, Trifković Kosta és Savić Milan négy egyfelvonásosát is tartalmazta a kor népszerű színházi repertoárjából, majd ezután következett Székács kötetének új kiadása, mint sorban az ötödik szerbről magyarra fordított kötet – fél évszázad termékeként.

Székács kötete újabb kiadásának ténye több szempontból tanulságos. Bizonyos, hogy újbóli kiadása összefüggésben van még mindig azzal a felfogással is, amely egyrészt elismerte, sőt sokra tartotta a környező vagy együtt élő nem magyar népek népköltészetét – s e tekintetben különösen szerencsés helyzetben volt épp a délszláv népköltészet, amelyről Kazinczy, Kölcsey, Bajza, Toldy, Vitkovics átköltései nyomán szerzett tudomást a magyar olvasóközönség –, másrészt azonban késlekedve, talán némileg kelletlenül vette tudomásul e népek új szépirodalmát. Ha Radics György említett rigómezei hősi ének-ciklus fordítását s a Székács-kötet új kiadását követő esztendő könyvtermését nézzük, a századvégig további négy népköltészeti műfordításkötet – Románecz Mihály *Szibinyáni-románckör* fordítását (Pancsova, 1890), Margalits Ede Kraljević Marko hősi ének fordításának két kiadását (1896, 1899) és a rigómezei ütközetéről szóló énekek kötetét (1898) – tehát a negyedszázad során összesen hat népköltési gyűjtemény megjelenését vehetjük számba.

Rendkívül lényeges, két szempontból is alapvető fontosságú volt az a körülmény, hogy az új Székács-kiadás az „Olcsó Könyvtár”-kötetei sorában kapott helyet. A könyvsorozatot 1876-tól a Franklin Társulat adta ki, s szerkesztője – megindulásától 1909-ig – haláláig Gyulai Pál volt. A sorozatban magyar írók műveit, valamint klasszikus és kortárs világirodalmi alkotásokat jelentettek meg nagy példányszámban, olykor több kiadásban is, népszerű, olcsó áron, zsebformátumban. (A sorozatot később Heinrich Gusztáv szerkesztette, s 1922-ig folytatódott). A Székács-kötet új kiadásának beiktatására csak több mint tíz évvel a sorozat megindítása után került sor, pontosan a sorozat 229-ik köteteként.

Gyulai Pál előtt nyilvánvalóan nem lehetett kétséges, hogy olyan könyvsorozatból, amely igényt tart a fogalom legtágabb értelmezésében vett világirodalom választékos, módszeres és következetes hazai bemutatására – nem hiányozhatnak a szomszédos, vagy éppenséggel a magyarsággal együtt élő népek irodalmának legkiemelkedőbb alkotásai, így a délszláv klasszikus és kortárs irodalom terméke, a

délszláv népköltészete sem. A délszláv irodalomról alkotott kép – bár minden előítéllettől mentes volt – Gyulai Pálnál is elsősorban a délszláv népköltéssel, annak régebbi magyar fordításaival, s a század magyar költészetében a „szerbus manier”-ral visszatükröződő jelenlétével azonosult. De Gyulai viszonyulása a népköltészethez általában, s a népiességről vallott felfogása is természetszerűleg irányíthatta figyelmét elsősorban a népköltés felé, bárminő fenntartás nélkül. Mint látni fogjuk, ezt igazolja az „Olcsó Könyvtár” későbbi délszláv kötetének sora is.

Szemben a korábbi magánjellegű, kis példányszámú zombori, pancsovai, temesvári kötetekkel, Székács fordítás-kötetének új, posztumusz kiadása szerencsésen a legnagyobb fővárosi kiadó, a Franklin Társulat nagy példányszámú és népszerű, olcsó sorozatában kapott helyet, ami önmagában is rendkívül nagy, legszélesebb körű publicitást jelentett. Nem túlzás azt állítani, hogy Székács népdalfordításainak új kiadása a század végén kedvezően hathatott a délszláv irodalom iránti érdeklődés felkeltésére, felfokozására is.

Toldy Ferenc és Székács levelezéséből tudjuk, hogy 1868-ban merült fel első ízben a *Szerb népdalok és hősregék* újbóli kiadásának terve, s azt is, hogy Székács valójában ekkor veszi elő újból régi népdalfordításait, s igyekszik azokat megfiatalítva sajtó alá rendezni. Mi több, mintha újabb népdalok fordítását is tervezte volna. A levelezésből arra következtethetünk, hogy a javításokkal, az átnézéssel 1872-ben készült el, abban a reményben, hogy talán a Kisfaludy Társaság hajlamot mutat az újrakiadásra. Annál is inkább gondolhatott erre, mert 1872-ben Arany László és Gyulai Pál indította meg a legjelentősebb eddigi népköltésgyűjtő vállalkozást, a Magyar Népköltési Gyűjteményt, s méltán számolhatott általában a népköltészet iránti érdeklődés és figyelem megnövekedésével. Kötetének új kiadását azonban nem érthette meg. Mintha megérezte volna sorsát, írta ekkor Toldynak: „Az én szándékom most az, hogy halálom esetén a szerb dalok gyűjteménye íróasztalomban készen álljon.”*

A „második javított kiadás” rövid előszavában, amelyet 1887. augusztus 15-én keltezett, Gyulai Pál ezt írja Székács fordításairól: „1836 májusában már készen állott egy jókora kötet, melyet Pestre küldött föl Kunoss Endre barátjához, kiadás végett. Így jelent meg e gyűjtemény, amelyet igen jól fogadott mind az irodalom, mind a közönség. Maga Székács is előszeretettel viseltetett ez ifjúkori munkája iránt. Üres óráiban javíttatott rajta s úgy látszik, hogy új, javított kiadásában akarta közrebocsátani, de ebben halála meggátolta. Özvegye szíves volt nekem megmutatni a javított példányt s átengedni ez új kiadásra, mely híven visszatükrözi a javításokat.” – Bár az idő rövidsége nem teszi lehetővé, hogy részletesen elemezzük az első és a második kiadás közötti eltéréseket, mégis megkíséreljük röviden jellemezni a módosításokat. Ha elfogadjuk is Gyulai állítását, hogy az új kiadás híven tükrözi a javításokat, mégis meg kell jegyeznünk, hogy a szöveggondozást és sajtó alá rendezést Gyulai Pál maga végezte, s nem tudhatjuk, vajon a szöveg korszerűsítése mennyiben tükrözheti Székács javításait, s milyen mértékben tudható be Gyulai esetleges beavatkozásának. (Valószínűnek tarthatjuk, hogy a kor helyesírási normái szerinti korrigálás és a központosítás a sajtó alá rendező Gyulai keze munkája.) A javított példány a jelen pillanatig nem került elő, tehát csak az első kiadással való egybevetésre támaszkodhatunk.

A változatosabb lírai népdalfordítások összevetése alapján az állapítható meg, hogy alapvető eltérés az első és a második kiadás között lényegében nincs. Az új kiadásból – tördelési okok miatt – csupán az utolsó előtti lírai népdal maradt ki. A népdalok kerek egyharmada (35) semmiféle eltérést nem mutat, s csupán egyetlen, ám lényegtelen címváltoztatás mutatható ki a kötetben.

A feltehetőleg Székács-javítások zöme lényegében szöveggorszerűsítési törekvést tükröz: az avitt kifejezések, nyelvi és alaki modorosságok, erőltetett fordulatok kiküszöbölésére és enyhítésére törekedett a fordító – több-kevesebb sikerrel, olykor valóban a szöveg javára változtatva, olykor kárára módosítva. Teljes népdalátldolgozás nincs a kötetben, mi több, a változtatások kivétel nélkül csupán egy-egy verssor kiigazítására, a szórend helyesbítésére, vagy csupán egy-egy szó megváltoztatására korlátozódnak. Utalni kell arra, hogy Székács szinte kizárólag Vuk Stefanović Karadžić szerb népdalgyűjtésének korai, lipcei és bécsi, 1823–24-ben (I–III), illetőleg 1833-ban (IV) megjelent négykötetes gyűjteményes kiadását használta forrásul, amely Vuk helyesírási reformjának véglegesebb kialakulása előtt jelent meg, s helyenként zavarba hozhatta a fordítót. A szöveghűség vizsgálatának azonban most úgyszintén nem lehetne helye.

*Fried István: Székács József és a szerb népköltészet. Szomszédság és közösség. Bp., 1972. 259–284.

Székács *Szerb népdalok és hősregék* fordításkötetének sajátos sorsa volt: fél évszázad elteltét modern, mai fordítás is nehezen állja, s egy-egy régi műfordítást csupán klasszikus patinája képes átmenteni későbbi nemzedékekhez szólóan. Székács fordításai dacoltak az idővel. Megjelenésük pillanatában a kor jelentős műfordítói teljesítményének számítottak, s fél évszázad elteltével, amikor újból napvilágot láttak, ugyancsak utat találtak az olvasókhoz. E második kiadás – változatlan évszámmal (1887) – később újra a könyvkereskedésekbe került az „Olcso Könyvtár” új, átszámozott sorozatában (574–576), s vadonatúj, felvágatlan példányai még a második világháborút közvetlenül követő években is kaphatók voltak.

Székács szerb népdalfordításai második kiadásának előszavát Gyulai Pál így fejezte be: „Örömmre szolgál, hogy egy jeles írónak mintegy végakarátát teljesíthettem, s egyszersmind újra fölleveníthettem egy oly munkát, amely irodalmunkban a szerb népköltészet ismertetését sikerrel kezdeményezte, s fájdalom, mind e mai napig sem igen talált követőkre.” Követők azonban ekkor már adódtak: Radics György, Románecz Mihály, Margalits Ede és mások, akik több-kevesebb sikerrel próbálkoztak, különösen a délszláv népi epika átültetésével. S kifejezetten a szerb és horvát széppróza és műköltészet magyar közvetítését szolgálja ekkor mellettük Dömötör Pál, Szász István, Rohonyi Gyula, Dórits István, Skrbics Tivadar, Gyiszálovics Veszelin, Veszelinovics Miloárd, Kalcso Leó s más, sokszor alkalmi fordítók munkássága. A századvég átköltései sorában Székács József régi fordításai azonban változatlanul megállták a helyüket.

Székács József népdalfordításainak megjelenése 1836-ban a magyar könyvkiadásban a délszláv irodalom befogadását is jelentette. Második kiadása újból nagy szolgálatot tett a délszláv irodalomnak: 1910-ig Székács kötete nyomán Gyulai Pál a klasszikus és kortárs szerb és horvát irodalom alkotásainak egész sorát jelentette meg az Olcso Könyvtár sorozatban. 1896-ban következett Ivan Mažuranić *Csengics Szmil-aga halálának* magyar fordítása, 1899-ben Margalits Ede Kraljevic Márkó hősi énekfordításainak második kiadása, 1900-ban Janko Leškovar *Roskadozó kastélyok* című elbeszéléskötete, 1903-ban Branislav Nušić *Egy káplár emlékeiből* című elbeszélései, 1910-ben pedig – már a szerkesztő és sorozat-alapító Gyulai Pál halála után – látott napvilágot Szász István *Szerb költőkől* c. antológiája, amely a szerb romantikus és kortárs költészetet mutatta be. Ez volt az újabb szerb költészet első magyar nyelvű antológiája.

Székács József *Szerb népdalok és hősregék* c. kötete új fejezetet nyitott a délszláv irodalom magyar közvetítésében, különösen a szerb-horvát népköltészet sokrétű, átfogó bemutatásával. Kötete és munkássága a magyar műfordítástörténet elévülhetetlen része maradt.

JAKOV IGNJATOVIĆ – PROBLÉMÁK

A Jakov Ignjatović körüli vizsgálódásainkat két kérdéskörre összpontosítottuk. Az egyikben Ignjatovićot egy alakuló nemzetiségi irodalom egyéniségeként szándékozunk szemlélni, a másik kapcsán pedig – amazzal szoros összefüggésben – azt próbáljuk nyomozni, hogy életművében milyen nyomai vannak a magyar irodalmi közéletnek és közizlésnek, mellyel írónk együtt élt a Szentendre–Buda–Újvidék háromszögben. Nyilvánvalóan nem új életrajzi tények feltárására törekedtünk dolgozatunkban, s még nem is Ignjatović műveinek értékelése foglalkoztat bennünket: a jugoszláv irodalomtörténetírás és kritika feladatát nem vállalhatjuk. Tapasztalataink viszont azt mutatják, hogy Ignjatović kapcsolattörténeti szempontú vizsgálatában még sok a tennivaló. Csuka Zoltán könyve a „szentendrei rebellist” állítja elénk, a délszláv irodalomtörténetírás pedig az első szerb realista prózaíró tiszteletét benne, mindmáig töprengve politikusi arcéle egyes vonásain. Ignjatović eme „rejtélyét” sem szándékozunk megoldani, „magyarbarátsága” egyes aspektusait viszont érinthetjük, minthogy ezek szorosabban tartoznak művészeté általunk képviselt szemléletébe is, amely nem függetlenül akarja szemlélni Ignjatovićot, hanem a magyar és a szerb kultúra érintkező pontjainak összetettebb „határsávjában”.

Jakov Ignjatović szerb író volt és magyarpárti politikai gondolkodó, aki 1848 forró légkörében nem a magyarországi szerbség mozgalmával együtt létezett, hanem annak mintegy az ellenében gondolkodott, s kitarított nézetei mellett azokban az években is, amikor a Bach-korszak szép magyar szerb együttműködését csatározások váltották fel: az ellenzéki közös platform helyett egy hivatalossá vált magyar politika állt szembe az ellenzéki maradt magyarországi szerb politikai nemzeti – nemzetiségi törekvésekkel. Nyilvánvaló azonban, hogy fentebbi helyzetrajzunk is csak esetlegességében jelzi Jakov Ignjatović helyének sajátosságát, hiszen politikai „viselkedése” például nem „oka” művészeté karakterének, hanem éppen fordítva: mintegy következménye mindannak, amit úgy foglaltunk össze, hogy XIX. századi szerb író volt Magyarországon, művészetének létalapját az 1848-as idők előtti évtizedekben kell keresnünk, ám művészi kibontakozásában jellegzetesen a XIX. század második felének irodalmi-közérzetbeli konstellációira mutat, miként azt „realizmusának” jellegéből kiolvashatjuk. Hogy „nemzetiségi” író volt egy korszakban, mely egyet jelentett a szerb irodalom polgári jellegű konstituálódásával, el nem hanyagolható tény tehát, annak ellenére, hogy az elmúlt évszázadban a szerb irodalomtörténetírás az irodalmi jelenséget nem változataiban értelmezte, hanem egységes „nemzeti” mivoltában látta és láttatta, és értelmezi ma is, ahogy Dragiša Živković professzor legújabb periodizációs kísérlete bizonyítja (Letopis Matice srpske. 1972. 10.), melyben Ignjatović az 1814–1890-es korszakban, mit Vuk korának nevez a kutató, a realizmus biedermeieres változatát képviselők közé kerül Jovan Sterija Popović, Milorad Popović Šapčanin és Kosta Trifković társaságában. Nincs módunk arra, hogy a nemzeti irodalom fogalma kapcsán a világunkban eleve adott dialektikus ellentmondásokat taglaljuk most, ám kétségtelen, hogy amilyen mértékben jogosnak tetszik az irodalom egységes, nemzeti alapon történő szemlélete, éppen olyan jogosnak látszik a feltételezett „egységes” irodalom jelenségét elemeiben, sőt, ellentmondásaiban is vizsgálni, különösképpen ha objektív tényezőkkel van dolgunk, irodalmi jelenségekkel, írói egyéniségekkel, művek rendszerével, minthogy ezeket nem pusztán leírunk, hanem összefüggéseiket is fel kell kutatnunk. Ignjatović esetében ezek az összefüggések a magyarországi szerb irodalom alakulástörténetére, szemlére és irányára mutatnak, nemkülönben a korabeli magyar irodalomra figyelmeztetnek – melyek együttesen az író művészetének a jellegét sajátosságában adják, s helyének kijelölésében segítenek.

Jakov Ignjatović művét ugyanis pusztán a szerb „nemzeti” irodalom egységesülési folyamata alapján, mit az utókor rajzol, magyarázni, értelmezni nem lehet. Ám ha „nemzetiségi” mivoltára hivatkozunk, olyan tényezők szerepét is figyelhetjük, melyek különben homályban maradnának. Természetesen egy nagyobb önelvű alakulás-történet egyik ugyancsak önelvű vonulatáról van szó, végeredményben pedig a „kelet-európaiság” irodalmi dialektikájának az érvényesüléséről, melynek változataival mindmáig számolnunk kell. Mit jelent tehát a „nemzetiségi” minősítés egy ilyen kelet-európai irodalmi konstellációban? — tehetjük fel a kérdést. A „nemzeti” irodalom nagyobb mappáját tekintve azt, hogy bár a „nemzeti” irodalom fogalma a lehető legegységesebb, s mi több, erősen centralisztikus kulturális életet áhít és szorgalmaz, valójában a decentralizálódás és a polifónikus felé vonzódó alakulást kényszerül tudomásul venni. A klasszikus nemzeti irodalomnak egy hazája van. Ott, ahol a „nemzetiségi” minősítés is adott, egyszerre több jelképes „hazával” is számolnunk kell. A szerb irodalom esetében egy szerbiai, egy magyarországi, s mi több, egy bécsi irodalmi „haza” tényével is szembe kell néznünk. Közelebből nézve viszont az úgynevezett magyarországi szerb irodalom kapcsán kell megállapítani, hogy az író-típusok olyan változataitól kezdve, melyek a „nemzeti” irodalmakban ritkák vagy fel sem bukkannak, egy másik (esetünkben a magyar) irodalom közvetlen jelenlétéig és hatátságig adtak, már-már úgy is, hogy ennek az irodalomnak a törvényeit nem is a szerb, hanem a magyar irodalomból lehet a leggyérteleműbben felfedni és magyarázni kérdéses korszakunkban. Nemcsak arra kell tehát gondolnunk, hogy volt egy pillanata a szerb irodalomnak, amikor a Magyarországon alakuló szerb „nemzetiségi” irodalom képezte a szerb irodalmi alakulás sodrát általában, hanem arra is például, hogy benne alakult ki az a három író-típus is, amely ennek az akkor kétségtelenül nemzetiségi irodalomnak jellegzetes produkta volt. Ha egyfelől a szerb–magyar íróként létező Vitkovics Mihályra gondolunk, másfelől a „magyarón” Jakov Ignjatovićra, majd a romantika perzselte Zmaj Jovan Jovanovićra és Laza Kostićra, előttünk látjuk a nemzetiségi szerb irodalom magatartásformáinak a lehetséges alaptípusait is a maguk történetiségében, minthogy ezeket a magyar irodalomhoz és a magyarországi politikához való viszonyuk alapján is vizsgálhatnánk. Lényeges különbségeket revelálnak tehát, de közös jegyeiket is felmutatják, melyek elsősorban a magyar irodalommal való kapcsolataik jellegében mutatkoznak meg: magyarázni életművüket pusztán a szerb irodalomból s a világirodalommal történő lazább kommunikációk alapján nem lehetséges megnyugtató módon. De magyarázhatjuk, ha a magyar irodalommal való együttélésük tényéből indulunk ki.

Jakov Ignjatović prózájának a gyökereit is a magyar irodalom talajában kell tehát keresnünk, s nem is pusztán Taine-re, hanem az író műve jellegére hivatkozva. Nem Milovan Vidaković művét tarthatjuk tehát e próza előzményének, hanem a magyar romantikus regényt, egy-két évtizedes ívében – Jósikától Jókaiig. Különösen Jókai török világról írott regényeire kell elsősorban gondolnunk, még akkor is, ha nem közvetlen s formális hatások rendszerében vizsgáljuk, ami ugyancsak elképzelhető lehetne filológiai aprómnaként. Az a szellemi és politikai éghajlat és társadalmi talaj, amely Jókai regényeit táplálta az ötvenes években, adta nedveit Ignjatović regény- és elbeszéléskísérleteinek is, kezdve a Djuradj Brankovićról írott történelmi regényétől, még ha azt is kell mondanunk ezekről a kísérletekről, hogy ezek – magyar irodalmi analógiával élve – olyan prózára hasonlítanak, amit Jósika Miklós írt volna Jókai témáira. Csupán Ignjatovićnál nem olyan mértékben adtak 1848 tapasztalatai, mint amilyen mértékben Jókai török tárgyú, török világban játszódó regényeiben megmutatkoznak. A megkésett Ignjatović problémája tehát már itt, prózájának kezdeteinél adott hiszen egy olyan írói és gondolkodói mentalitás jelentkezik a szabadságharc utáni évtizedben, mely az 1848-as idők előtt alakult ki nem Kossuth, hanem Széchenyi Magyarországon, amelyet a felvilágosodás oly jellegzetes nemzetfelettségének utolsó hullámai még elértek. A magyarok és a szerbek történelmi együttélésének olyan modelljéről van tehát szó, amelyet az 1848-as események szinte megsemmisítettek, de amely az 1850-es években ismét időszérűvé, s mi több, majdnem egyedül lehetséges létformává vált. Ignjatović történelmi tárgyú műveinek e vonása előtt a szerb irodalomtörténetírás tanácstalan, a magyar prózai tendenciák tükrében viszont érthetővé és megmagyarázhatóvá válik, együtt tudva azzal a „nemzetiségi” mivolttal, melyet meg nem kerülhetünk. Hogy éppen ezek a bizonyos „magyar” vonások a róla készült arcképeken elsikkadtak, azzal magyarázhatjuk, hogy az irodalomtörténetírás egy nemzeti szempontú politikai minősítésből indult ki, tehát hogy nézőpontja a „nemzeti” területen volt, nem pedig a két irodalom érintkezési pontjainak oly termékeny „határsávjában”, mely révén a hasonlóságok és a különbségek is feltűnnek. Egy általános, magyarországi prózai tendencia jelentkezéséről van szó, amely nemcsak szerb nyelven realizálódik, de színeződik valóságos talajával, a

magyarországi szerb polgárság sajátos helyéből és történelmi szerepéből következően: ez a polgárság, legfőképpen pedig az, amely már a XIX. században sziget-életet élt, mint a pesti, budai vagy a szentendrei (de emlegethetnénk pl. az egri is), következőképpen az 1848-as évet megelőző idők körülményei között konzerválódott, ezért immunisabb maradt azoktól a politikai szenvedélyektől is, amelyek 48-ban, majd pedig a hatvanas évektől kezdve a szerb polgárságot általában magukkal ragadták.

Ignjatović megkésett voltát tehát mind irodalmi, mind politikai gondolkodásbeli sikokon dokumentálhatjuk, de jelezhetjük egyúttal azt is, hogy ugyanakkor vannak művészetének olyan vonatkozásai, amelyek azt mutatják, hogy az író mintegy „rövidített eljárással” egyetlen életmű keresztmetszetében hozni tudta mindazt, amit a magyar próza Jósikától Tolnai Lajosig és Mikszáthig megtett: hajtőerejét ugyanis nem egy, hanem két irodalom is adta, s gondoljunk arra, hogy az, aki fiatalkorában egy Sima Milutinović búvkörében élt, élete alkonyán Zolára is utalhatott, megjárva a „romantikától” a „realizmusig” vezető utat, szüntelenül előre utalva, s mindvégig eredeti, 1848 előtti ihlető forrásaira is mutathatott. Tanulságos lenne megfuttatni a művek párhuzamait Jókai és Ignjatović között, hogy lássuk, hogy ez a rá annyira jellemző megkésetttség mennyire adott, és szinte kiszámíthatóvá is válik, minthogy azt hat-hét esztendő distanciájában rögzíthetjük (pl. az *Erdély aranykora* 1852-ben jelent meg, Ignjatović *Djuradj Brankovića* viszont 1859-ben, vagy *A köszívű ember fia* 1869-ben készült el, Ignjatović szabadságharcos regénye, a *Vasa Respekt* 1875-ben). Ám ugyanakkor arra is gondolnunk kell, hogy Ignjatović prózájának egy másik vonulatában a romantikának, realizmusnak és naturalizmusnak egy ötvözete van készülőben, amely már nem Jókait, hanem Tolnai Lajost jellemzi, ami pl. abban is megnyilvánul, ahogy a kalandregény műfaját értelmezik és felhasználják: Jókai a *Szegény gazdagokban*, Ignjatović a *Milan Narandžić*-ban, ami annál feltűnőbb, mert mind a kettő egyidőben, 1860-ban jelent meg. Itt viszont egy Tolnai Lajos „írja” Jókai témáját – ismét magyar irodalmi analógiával jellemezve Ignjatović prózájának sajátosságát.

Hogy mennyire a magyarországi szerb irodalom sajátos alakulási törvényeivel kell szembenéznünk, s nem általában az egységesnek felfogott szerb irodaloméval, a fentiekből is kitűnik. S még inkább nyilvánvalóvá válik, ha Ignjatović művészetének két olyan jellegzetességére mutatunk, amelynek gyökerei a magyarországi irodalmi közállapotokba kapaszkodnak, következőképpen magyarázatukat is abban kell keresnünk elsősorban. Az egyik Ignjatović oly jellemző és feltűnő antikapitalizmusa, a másik az életképre épült láttatási módja, amely majdnem az anekdotikus ábrázolás egyértelműbb határát is eléri.

Az antikapitalizmusnak azt a formáját, amelyet Ignjatović művei hordoznak, a szerb irodalom általában nem ismeri sajátos történelmi-társadalmi változásaiból következően. De ismeri a magyar irodalom, különösen a hatvanas években, de utána is, hiszen megváltozott előjellel mindmáig felkísért az irodalomtörténeti interpretációkban. Ám, míg a magyar irodalmi szemléletbe belejátszott a nemes-ség félelme is a létformáját veszélyeztető új társadalmi viszonyoktól, s egy tagadva igenlő álláspontra helyezkedett, melynek változatait nem feladatunk itt elemezni, az Ignjatović társadalmi bázisát jelentő s konzerválódott szerb polgárság antikapitalizmusa az, ami írónkat arra ösztönözte, hogy a „régí világ jobb volt” gondolatát képviselje azokban a nyolcvanas években, amikor egy Jókai a *Fekete gyémántokat* írja. Éppen mert polgár volt Ignjatović, méghozzá szerb polgár Budán és Pesten, társadalmi regényeiben könnyebben tudott olyan esztétikai-ideológiai tendenciákra reagálni, mint a magyar polgár pl. Tolnai Lajos művészetére – még ha alapvetően ugyanarról a világról beszéltek is mindketten, s konzekvenciáik is hasonlóak vagy majdnem azonosak. Hogy modern interpretátora, Dragiša Živković, a biedermeier emlegetheti vele kapcsolatban, amit Tolnai Lajos esetében mátnem tehetne, Ignjatović sajátos irodalmi képletéből magyarázhatjuk, anélkül, hogy meggyőzőnek tartanánk is azt, ami művészetének általánosságára vonatkozik. De elfogadhatóbbnak tetszik, ha Ignjatović prózájának az életkép műfajával való kapcsolatát vesszük szemügyre – ismét csak az 1848-as idők előtti korszakra visszautaló módon, honnan írónk ihlető hatásait kapta.

A szerb irodalomtörténetírás nemcsak az első realista íróját tiszteli Ignjatovićban, hanem emlegeti anekdotikus prózáját is, amelyet majd Sremac teljesít ki. Ignjatović anekdotái azonban nem „mikszáthosak”, hanem életképszerűek, s nyilván éppen ezzel magyarázhatjuk, hogy a naturalista életábrázoláshoz is aránylag gyorsabban jutott el, mint magyar kortársai, bár maga az életkép már abban az időben sem volt „modern” műfaj. Az „életnek a képeiről” van nála szó elsősorban, amit legnagyobb kritikusa, Jovan Skerlić is csak dicsérni tud. S nem véletlenül: abban a korszakban írta

műveit, amelyben a „rég” és az „új” a magyarországi szerb irodalom és politika viszonylatában is adott volt még oly módon, hogy az ő műve az, melyben a kettő közötti küzdelmet még nem látjuk eldőlni, de mindkettő hatását érzékeljük. Tegyük azonban a fentiekhez azt is, hogy Ignjatović prózáját ugyan a magyar irodalom reflexeiben igyekeztünk jellemezni, de abban a tudatban tettük, hogy elképzelhető olyan szemlélődés is, amely Jakov Ignjatović művét a magyar prózai fejlődés kontroll-darabjaként használja – most már nem a hasonlóságokat, hanem a különbségeket vizsgálva, minthogy az alapvető körülmények, mint mondtuk már, azonosak voltak. Amit egy „nemzeti” irodalom nagyobb lendületében esetleg elsikkasztott vagy csak éppen felkapott, de kiteljesítésére nem vállalkozott, egy nemzetiségi irodalom és nemzetiségi író vállalhatta, és művészetét alapozhatta rá, mint Jakov Ignjatović is – akiben a romantika előtti és romantika utáni törekvések dolgoztak, s polgári antikapitalista volt életben, irodalomban egyaránt, következőképpen nem is tudta követni azokat az irodalmi fejleményeket, amelyek a magyarországi szerb irodalomban a romantikával vették kezdetüket, s vitték ezt az irodalmat erőteljesen „nemzeti” egységesülés irányába.

DOKUMENTUM

TODOR MANOJLOVIĆ (1883–1968)

ADY ENDRE, A MAGYAR LÍRIKUS

Todor Manojlović (1883–1968) szerb költő, Ady nagyváradi barátja, s Marko Maletin (1890–1968) kritikus, a budapesti bölcsészettudományi kar egykori hallgatójának Ady-esszéit 1913-ban az újvidéki Letopis Matice srpske, a Szerb Matica folyóirata közölte. E két esszé, s a velük közölt versek vezették be Ady Endrét és költészetét még életében a szerb irodalmi köztudatba. Egyben az Adyról megjelent korai, kortársi idegen nyelvű írások rendkívül érdekes darabjai, s Ady személyének, illetőleg költészetének közvetlenebb ismeretében dokumentum értékűek. Az Újvidéken megjelenő Letopis egyébként ekkoriban nemcsak a magyarországi szerb olvasókhoz jutott el, hanem olvasták Szerbiában, Horvátországban, s minden szerbek és horvátok lakta területen is. A két esszé teljes szövegét először közöljük magyar fordításban.

Arany János, a klasszikus korszak utolsó nagyjának halála után szemlátomást megállt a fejlődés a magyar irodalomban. Megfigyelhető a tehetségek hanyatlása, ami különösen a középszerű művek születésében és a félköltők gyors felülkerekedésében észlelhető. Híg akadémizmus, ízetlen, hazug, sovínysza hazafiság, a forma általános felszínessége és a tartalom sekélyessége voltak a terméketlen epigon korszak fő jellemzői.

Ez a kor sem nélkülözi azonban az érdekes, komoly, olykor-olykor mélyebb tehetségeket, de ilyenek csak kivételesen jelentkeztek, mint a korszak idegen vándorai és mellőzött magányosai. A költők, mint: a bölcseledő és pesszimista Vajda János (egyike a magyar szépirodalom legfüggetlenebb és legelőkelőbb egyéniségeinek), Reviczky Gyula, a melankolikus szerelmi költő, Komjáthy Jenő, a ködös pantheista, majd a szellemes és ékesszóló Kiss József – mindannyian csak hosszadalmas harc és szenvedés árán érvényesültek, de mindig csak a második vagy harmadik nemzedéknél. Kiss Józsefen kívül – aki késő öregségében még ma is irányt szab a magyar irodalom egy részének – egyik sem érte meg sikerét és dicsőségét. Mindannyian elbuktak. Megölte őket az új és az igazi befogadására alkalmatlan közönség értetlensége. Reviczky még fiatal korában nyomorban és ínséges körülmények között, tüdőbajban halt meg, Komjáthy öngyilkos lett, az arisztokratikus Vajda büszke és tragikus magányban, mint komor embergyűlölő fejezte be életét.

Ez a szomorú időszak most, szerencsére, már a múlté, bár néhány jelentéktelen író által képviselt hatása szinte még napjainkban is érzékelhető. Egy csoport egészen fiatal és nagyrészt külföldön tanult költő és kritikus adta meg neki a kegyelemdőfést, egy csapásra és könyörtelenül, azok, akik néhány év alatt alapjában megváltoztatták az új magyar irodalmat.

Ezt a harcot nagy szívóssággal és lelkesedéssel kezdték és folytatták, demokratikus friss nyugati szellemben és – a leghatásosabb fegyverekkel: tudással és tehetséggel.

S itt kell leírunk Ady Endre nevét, mely oly fényesen uralkodva ragyog e rendkívüli harc forgatagában, mintha ez a harc csak tőle eredne és érte volna. Ady a magyar irodalom modern korszakának vezére, feje, „koronázatlan királya”. Megadatott neki az új és a nagy költőknél is ritka kiváltság, hogy népének, nemzetének képviselője legyen. Benne tudatosult formát és kifejezést nyert mindaz, amire már néhány évtizede vágytak, és ami forrt a magasabb rendű magyar lelkekben, minden elégedetlenség az eddigi nehézkes szellemi haladással s a nemzet hibás és bűnös törekvéseivel, minden gomolygó vágy a jobb iránt, minden nagy és olthatatlan szomj a nyugati kultúra iránt.

Adyt mindenre különleges szellemi és lelki alkata tette alkalmassá. Benne két ellentét harcol egymással: egyrészt az ősmagyar, ázsiai, szenvedélyes, telhetetlen, romantikus-nemesi; másrészt a túlfinomult, filozofikus és nyugatias hangulatú természet. Számára mindkettő egyformán kedves,

egyformán igaz és egyformán ellenállhatatlan. Kelet és Nyugat összeütközése egyetlenegy lélekben! Talán ez az örök harc lobbantotta lángra azt a tüzet, mely nagy költővé avatta.

A vér magasabb hőfokában rejlik a költészet minden titka. Kétszeres érzékenység, az érzékszervek és az értelem ingerlékenysége, különös, már szinte beteges éleslátás; mindez a látnokok jellegzetes tulajdonsága, akiknek sorába a költő is tartozik.

Ady költő, Isten kegyelméből költő – szinte azt mondhatnám – a szó mítoszi értelmében. Költő, teli szenvedéllyel, látnoksággal, emlékek és vággyal, aki lelkesen, de ugyanakkor tragikusan állt az élet fényes és kegyetlen rejtelve, ám saját személyének talánya előtt is. Költő – nem formaművész, nem a szép frázisok és verssorok kovácsa – (az ilyeneket csak a költészet felszínes, üres művelőinek tekintti), hanem olyan költő, akit az élet nagy és örök kérdései izgatnak, égetnek, kínoznak, olyan művész, akit elkábított és kiábrándított mindaz, ami az emberiséget eddig elbódította és kétségbe ejtette.

Nő, bor, haza, pénz és Isten – ez az öt dolog az élet lényege, az a bensőséges, titokzatos csíra, minden boldogság, minden szenvedés, minden szépség és minden borzalom okozója. Örökké ezek körül táncolnak és hajlonganak az emberek. Értük harcolnak és ölnek. Nekik, és csakis nekik énekeljük utolsó lehetetünkig legünnepélyesebb és legszentebb allélujánkat.

Nekik és róluk dalol Ady, szenvedélyesen és elragadtatva, mint egy bíborba öltöztetett dionüszoszi pap vagy bűvész, aki bálványainak dicsőítésére vérét ontja és kitépi ereit szívéből, hogy lantjára feszítse őket, és e csodálatos hangszerezen eljátssza az élet himnuszát.

Számára az élet a legfontosabb: a jó és a rossz, az öröm és a fájdalom, az első okozat és a végső cél. Élni kellemes, élni borzalmas, élni pompás és szép – de élni kell. Filozófiájának körülbelül ez a magva. Költészetében ezt tárja elénk festőien és ditirambikusan. Önmagában és maga körül érzi és látja mindenütt az örök és megváltoztathatatlan törvényt és kényszert (a görög Anankét), mely mindent könyörtelenül űz és hajt a maga útján, s mely ellen semmiféle ellenállás sem segít. Harcolni azért mégis kell, mert a harc szép és férfias – az élet magasztos megnyilvánulása. Az önérzet és értelem megköveteli a harcot, s végül megköveteli azt a végzetes örök törvényt is. Minden *végzet*: – az, hogy éppen magyarnak született, hogy népe, nemzete intellektuális lelkiismeretének éppen benne kellett felébrednie, hogy éppen ő a legnagyobb magyar fájdalom és remény hordozója – s ezen kívül még a bor, nő, balsors és kétség okozta próbatételek és kísértések hordozója, is.

Ekkora fájdalmak, ekkora megrázkódtatások narkózt követelnek, mely – ha rövid időre is – enyhülést és vigaszt nyújt, de a költő tudja, hogy annál gyorsabban jelenti mindennek a végét: a Halált. Ám legyen! Ez minden magasabb rendű, előkelő, finom lelkű lény végzete, aki az élet kegyetlenségeit elviselni nem képes, s valamilyen szenvedélyben, önkívületben keres és talál vigaszt és bukást. Élni, szenvedni, mámorba menekülni és felőrölni – ez, Ady meggyőződése szerint, minden igazi zseni sorsa. Ez a legtöbb verséből kicsengő meggyőződés személyének fenségesen tragikus jellemvonása, mely mindenfajta mézesszájú, fecsegő versfaragó és átlag-költő fölé helyezi.

A költőt egyféle hősnek tekinti, akinek saját útja, szerencséje és balsorsa – saját különös végzete van, mely mind szépségében, mind kegyetlenségében minden más sorstól eltér. Büszke rá és méltónak tartja arra, hogy mindenkinek megmutassa. Példa nélküli, lenyűgöző őszinteséggel mindent kimond és elárul, ami foglalkoztatja és ami gyöttri: a legjobbat és a legrosszabbat; a legfinomabbat és a legdurvábbat, a leggyengédebbet és a legtitikosabbat. Kifejezésmódja mindig egyéni, szokatlan, olykor bizarr. Stílusa ószövetségi pátozzá magasztosul, hogy aztán légiesen könnyű, csillogó szimbolizmussá, vagy éppen utcai, kávéházi zsargonná változzék.

Az érzelmek összes skálájának ura és mestere, lelkében egyformán fellelhető a legkifinomultabb és legrutálisabb, kifejezőeszközeiben, fordulataiban, szavaiban. Sohasem banális. Ha bosszús, kocsis módra káromkodik, de érzelmes pillanataiban tud csendesen sírni, bánatosan és lemondóan imákat és gyengéd szavakat suttogni, melegebbeket, mint Musset, őszintébbeket, mint Heine.

Könnyen érthető, hogy ilyen költő óriási hatást gyakorolt, de sokszor kellemetlen benyomást tehetett egy olyan közönségre, mely már hosszabb idő óta elszokott minden mélyebben ható művészi szenzációtól és az ízetlenül banális és elviselhetetlenül kicsiszolt semmiségekben találta, látta a szépséget és a poézist. A konzervatívok, klerikálisok és a többi hivatásos erkölcsöcsész és hazafiassággal kufárkodó ellenkezését, legdurvább ellenségeskedését azzal a bátorságával hívta ki Ady, amellyel kimondta véleményét, kétségeit, gyakran még kétségbeesését is a magyar jövőről. Fajtáját többször a legélesebb szavakkal korholja, szidja. De erre éppen nagy, szerfelett nagy hazaszeretete készíteti.

Ellenségei természetesen igyekeztek a legocsmányabb vádakkal és sértésekkel bemocskolni. Bolond, hitszegő szörnyeteg, áruló, apagyilkos és hasonló kitételek repdestek a levegőben, és záporosóként hullottak rá. Ő azonban nem érzékenykedett, haladt előre, tovább, egyre büszkébben és indulatosabban.

A jelentéktelen első és a már érdekesebb második kötete után, 1907-ben, tavasszal adta ki harmadik kis verseskötetét, *Új versek* címmel. Hírnevét ez a könyv alapozta meg. Ebből idézzük azt a jellegzetes költeményét, amelyikben kissé idealizálva, de azért mégis hűen ábrázolja saját magát:

[*A Hortobágy poétája*]

Ezzel a verssel kezdődött el az a vég nélküli és fájdalmas vita hazájával és nemzetével, mely költészetének egyik fő motívuma.

Még erőteljesebb az alábbi kötemény:

[*Mért is tettem?*]

Ez a harag sokszor csendes, beletörődő szomorúsággá változik, s a költő melankolikusan siratja nemzetének sorsát, egy kis, magára hagyott nemzet sorsát, mely ugyan nincs erény és szépség nélkül, de amelyiket egy meghatározhatatlan átok sújt. Ady gyakran szól a „magyar átokról”.

Enyhülést és feledést Nyugaton keres. Párizs pompája, fénye elbűvölte, megrészesgítette: gyengén és szenvedélyesen szereti a „szép ámulások szent városát”, mindannak első és kizárólagos forrását, ami szép, költői, ideális, szerelmes, szellemes és vidám. Tőle „hallja a zsoltárokat / E koldus, zűrés, bús világ / S az életbe belehazudunk / Egy kis harmóniát.”

Párizs őt magát is felemeli, melengeti, megneemesíti, mint ahogyan következő versében írja:

[*A Szajna partján*]

Mindene Léda, a szeretett nő. Legbájosabb költeményeinek sokaságát őhozza írta. Hadd idézzük ezek közül az alábbi verset:

[*Vén faun üzenete*]

Vagy ezt:

[*Léda a hajón*]

Olykor a halál előérzete, önmaga és Léda temetésének víziója gyötri:

[*Temetés a tengeren*]

A szerelmet, a szenvedélyes, forró, érzéki és végzetes szerelmet dicsőíti, magasztalja. A legnagyobb gyönyört és ugyanakkor a legnagyobb keserűséget is a szerelemben találja meg és éli át. Számára a szerelem az élet erős narkotikuma, édes halálos mérge. Hatalmasnak, orpheuszi titokzatosnak, isteninek és félelmetesnek látja. Az élet elsődleges, misztikus hatalmainak egyike. A legérzékibb vágy és a transzcendentális ideális sóvárgás közeli rokonok, néha még azonosak is. Ady nem tudja többé a nőben megkülönböztetni a démont az angyaltól, a hóhért a megváltótól. Ő csak egyetlenegy nőt ismer, aki az egész és minden. Néhány versében valahogyan misztikusan azonosítja az anyát a szeretővel. Egyike a legmeghatóbb és legmélyebb költeményeinek:

[*Mária és Veronika*]

A halál sokat foglalkoztatja. Minden alakjában átéli és mindenféleképpen megénekli: iszonyatos félelemmel, fáradt beletörődéssel, lázban égő sóvárgással. Legragyogóbb és leghíresebb kötetében, a *Vér és arany*-ban található *A halál rokona* ciklus. Ebből választottuk a következő (azonos című) verset:

[*A halál rokona*]

Még légiesebb az a költeménye, melyben az elhalványuló szivárvány szimbólumával saját ragyogó és hiábavaló életét, magányos halálát festi:

[*A szivárvány halála*]

Költészetének legeredetibb, legszokatlanabb motívuma: – a pénz, melyet előtte „költői témának” elképzelni valóban nem lehetett.

Ady – élénk, plasztikus és mitologizáló képzetével és azzal a csodálatos hajlamával és képességével, hogy az élet minden nagy és sorsdöntő jelenségét vagy erejét megelevenítse és megismerhesse – a pénzt az emberiségen uralkodó végzetes és örök alapelvként fogta fel. A pénz zarnok, démon vagy kegyetlen, félelmetes isten. Mindenkit becsap, üldöz és gyötör, de mi mindannyian imádjuk és hozsannát zengünk neki. Minden élvezet és szépség kulcsa – s jaj az általa elűzött nyomorult Lázároknak, akik hiába esedeznek kegyeiért. A pénz a legnagyobb szenvedések, tragédiák és gaztettek okozója, – s a legnagyobb bűnös egyben a legszerencsétlenebb is, akit az örök vágy, szomjúság és szükség az aljasság és pusztulás szakadékába taszított.

Ady egyik legszomorúbb verse Júdásról szól. A költő fájó szívvel magyarázza, és szinte megbocsátja a nagy elkárhozott cselekedetét. Az áruló megsemmisülten esik térdre az Úr előtt, és bűneit könnyek között gyónja meg:

„Krisztus, poétám, szent Alak, – Eladtalak –” és folytatva a vallomást, elismeri, hogy a vágy örülete készítette a gonosz tette: egy örömlány iránti esztelen szerelme, akit selyembe kellett öltöztetnie, és nyáláncokkal kellett felcicomáznia.

Egy másik versében Ady merőben egyéni módon elmélkedik a fényes fejedelem és kerítő végzetes hatalmáról.

{*Mi urunk: a Pénz*}

Vagy ebben:

{*Pénz és karnevál*}

Azonban a másik, az igazi, a lélek és szeretet nagy Istene sokkal fényesebb, fontosabb számára. Minden szenvedély, önkívület, megpróbáltatás, gyötrelme és kétségbeesés után – megjelenik az Úr, a félelmetes, bibliai – kálvinista Isten, aki a dölyfös emberi lelkek megalázkodását, a teljes megbánást szigorúan megköveteli, de aki majd azután a vérző harcosok minden sebéért végtelen kegyelmének jószágos balzsamával kezeli és meggyógyítja. Ady Pánt keresve pogány, mámoros tévelygéseiben, váratlanul Jehovához, prédikátor őseinek Istenéhez, Calvin Istenéhez jutott el. Ő is harcol áldásáért, mint valaha Jákob. Ady mindig küzd és harcol, mindig pörlekedik, szíve – mint költeményeiben sokszor hangsúlyozza – „harcos”, s ezt a természetét magával Istennel szemben sem tagadja meg. Ez a pörlekedés azonban teli van a legmélyebb vallásossággal, sőt még alázatossággal is. Naiv gyermekként tér vissza Istenhez, mint egy rakoncátlan és elkényeztetett kisfiú apjához, akit indulatában megbántott, s akitől most büntetést, de ugyanakkor megbocsátást is remél, akitől nagyon fél, de akit annál inkább szeret. Eleinte még ellenkezik, dohog, kételkedik, és büszkeségét sem képes legyőzni, de azután feltörnek könnyei, és ő, végül, leborul az Úr előtt – és leginkább karjaiba menekülne.

Isten a legnagyobb, legmélyebb élmény számára, és ugyanígy lírájának legünnepélyesebb és legcsodálatosabb motívuma is. Ady vallásos költészetét, az őszinte rajongást és mélységet tekintve csak Verlaine hasonló verseivel lehet összehasonlítani. Ő azonban Verlaine-től független. Verlaine alázatossága sokszor puhány, nőies, Ady pedig leggyengédebb költeményeiben is mindig férfias. Azonkívül Verlaine katolikus, vallásossága középkori misztikummal és szimbólumokkal telített, Ady pedig protestáns, s vallásos verseiből az Ószövetség, Dávid zsoltárainak, Salamon mondásainak szigorú és fenséges pátozsa visszhangzik. Ez két nagyon különböző, szinte ellentétes világ.

Ady istenes versei a költő érettebb korában keletkeztek, s lírájának bizonyos tökéletességét, beteljesülését jelentik. A komoly egyszerűséget és a magasabb rendű harmóniát jelentik költészetében. *Az Ilkés szekerén, Szeretném, ha szeretnének, A Minden-Titkok versei, A menekülő Élet* című újabb kötetekben már nem hallhatók a szenvedélyesség és harag metsző, indulatos tónusai. Bennük egy általános, halk, filozofikusan vallásos melankólia uralkodik. A magányosságtól megbetegedett költő megbékélést keres Istennél és embernél, szeretetre, az ideális – keresztyén – szeretetre vágyik, mint az életnek a halál előtti utolsó boldogságára.

E kifinomult hangulat személtetésére – s egyben e tanulmány befejezéseként (melyet inkább félbeszakítok, mint befejezek) – hadd álljon itt még egy Ady-költemény:

{*Szeretném, ha szeretnének*}

(Fordította: Póth István)

ADY – A MAGYAR HÉROSZ

Ideje volt már nálunk is szólni Adyról s az új mozgalomról a magyar irodalomban. Megelégedéssel kell hát köszöntenünk Todor Manojlović úr cikkét. Ady és a forradalom a magyar irodalomban annál is inkább megérdemli figyelmünket, mert munkásságukkal megadják az ehhez szükséges feltételeket: modernnek a szó legszebb értelmében, európaian kulturáltak, s figyelmünkbe ajánlhatja őket az is, hogy a fiatal gárda zöme, épp a legjelesebbek, legszebb éveiket Párizsban töltötték, bálványuk a fény városa, csaknem valamennyien legalább egy-egy ihletett verssel hódolnak neki. Ezek azonban általános okai a figyelemnek és szeretetnek, amely az igazán szép és nagy felé szükségképpen fordít bennünket. De vannak különleges okai is érdeklődésünknek ezen jelenség iránt a magyar irodalomban.

Elsőként a filológiát említhetnénk, amely a magyarországi első szerb újságok keletkezésétől napjainkig szakadatlan vénaként húzódik át irodalmunkon: nevezetesen a magyar irodalom hatását a mi irodalmunkra. Ez talán furcsának tűnhet, először is, mert hiszen nekünk itt ma is alig van irodalmunk, másodszor pedig annál az általános nézetnél fogva, miszerint, amink van, az más légkörben sarjadt. A hatás manapság nem mondható különösebben terjedelmesnek, nyomai azonban kétségtelenek. E jelenség iránti figyelemünknek sokkal fontosabb és döntőbb okai a bennünket összekötő közelség és a körülmények közti rokonság, mármint a szóban forgó forradalmat az irodalomban kiváltó magyar és azon körülmények között, amelyekben mi fuldoklunk.

Nem kell azt hinni, hogy ez a mozgalom plátói irodalmi visszahatás csupán – az a velejéig szocialista – mind a felszínre hozó erők, mind a tulajdon közös hangulat, de a keserű ironia és a fájdalmas hang szerint is, amely alapszólamként visszhangzik ebben a bonyolult kórusban; aki nem ismeri ezt az irodalmat, aki nem látja életünk mélységeit, csakis annak a figyelmét kerülheti el a tény, hogy a problémák, amelyek ezt a fiatal nemzedéket emésztik, idültek ugyancsak a mi szervezetünkben is.

Úgy tetszik azonban, hogy elkéstünk: mintha lohadni látszanék az a nyugtalan, magas láng, amely röviddel ezelőtt világosságot sugárzott a távoli alföldi pusztaságokba.

A magyar irodalom megújulásának és felpozíciójának első apostola Ignotus volt, az új irodalom orgánuma, a *Nyugat* főszerkesztője. A lap élére azonban hamarosan Ady Endre került, a fiatal, a lázadó, a vakmerőségig bátor, a vallási extázisig fanatikus Ady, s azóta ő adja meg a folyóiratnak a hangot és a színt. Mindazok, akik azóta a fiatalokat kárhoztatták, őt illették anatómiájával, amikor pedig a fiatalok diadalmasan léptek be a város kapuján, Ady elé hullott a legtöbb virág. A mozgalom kezdetben gyenge volt: az új eszmék három-négy apostola új orgánumot alakított, gyűjteni kezdték maguk köré – mint magukat nevezték – a *holnap embereit*, a vidéki szerkesztőségekben, isten háta mögötti gimnáziumokban kallódókat, a rengetegbe tévedteket, s aztán síkra szálltak, elkeseredett, kétségbeesett harcba kezdtek, s alig néhány év leforgása alatt új magyar irodalmat teremtettek, s meghódították a közönséget. Dicsőségük négy-öt esztendővel ezelőtt tetőzött, miként hatóerejük, hódításuk és hatalmuk is: könyveikkel tele voltak a kirakatok, színműveik a pesti színházak repertoárdarabjai, tárlataik megannyi pesti szenzáció, matinék és szerzői estjeik egymást követték nemcsak Pesten, hanem a vidéki közönség előtt is. 1911–12 táján aztán fokozatosan gyengült a mozgalom ereje. A folyóiratok, mint a tiszavirág, amilyen hirtelen sarjadtak, épp oly gyorsan el is hervadtak. A küzdők kimerülten, szép lassan elcsendesedtek, közülük sokan el is széledtek, s a közönség 1911 karácsonya táján már észlelhetette az oldódás megindult folyamatát,

amikor is a pesti milliomos Hatvany Lajos, az új mozgalom mecénása, a Nyugat kiadója, különben a mozgalom egyik legintelligensebb és legműveltebb tagja, legbátrabb és legrendíthetlenebb harcosa (magyarul és németül is megjelent néhány elmés műve) úgy nyilatkozott, hogy a mozgalom, mint szervezett és módszeres küzdelem, a végét járja. Hatvanyt végképp elkésérítette az a körülmény, hogy a tehetetlen felelős szerkesztő Osvát hibájából újabb fiatalok, szintelen, jellegtelen epigonok lep-ték el a Nyugatot s ennek következtében mind a folyóirat, mind a mozgalom elvesztette a kezdeti eredetiség varázsát, ezért aztán megvált a laptól is, a mozgalomtól is – amelynek, bizvást mondhatni, Hatvany volt a megszervezője – és visszament Berlinbe, korábban ugyanis onnan szőlították haza a harc élére (a *Nyugat* 1911-es 15. számában Hatvany L.: *Irodalompolitika*, valamint a *Világ* 1911-es 30. és 31. számában megjelent tanúsító adatok szerint). Nem sokkal azután – mintegy elkerülhetetlen balsors szerint – a parlamentben és kívül is letörték az ellenzékét, meg az egész fiatal forradalmi mozgalmat. Igaz ugyan, hogy a mozgalom nem táplálta közvetlenül a fiatal irodalmat, az viszont tartotta vele a morális és eszmei szolidaritást, s alkotórészének tekintette magát. (Ignotus, aki kezdetől fogva harcolt az irodalom teljes emancipációjáért az aktuális szociálpolitikai kérdésektől, a Társadalomtudományi Társaság vitaindítójaként az irodalom és társadalom viszonyáról tartott elő-adásában szükségesnek érezte, hogy a saját nevében határozottan el is utasítsa azt a nézetet és követelményt, miszerint a fiatal irodalomnak a radikális-demokratikus mozgalom alkotóelemét kell képeznie.) Ezt követően a csendes rezignáció és depresszió uralkodott el a kulturális és haladó szellemeken.

Ekkor és ezzel együtt Ady is mintegy befejezni látszik életét és munkásságát, legalábbis élete nagy és döntő művét. Az egykor gazdag nemesi család egyik utolsó sarja jogásznak indult, irodalmi pályafutását vidéki szerkesztőségekben kezdte, Debrecenben és Nagyváradon. Élete attól kezdve napjainkig élményekben oly gazdag és viharos, mint keveseké, szellemi harcainak és megrázkód-tatásainak olyan széles a skálája, hogy az ritkaság. Költészete a nagy vihar előtti szélsőségekben szólalt meg, s az előbbi nemzedékek hagyományain nevelkedett fiatal költő is hazafias költeményekkel adózott népének, annak életjogiért is a korábbi nemzedék szívével lelkesedett, annak régi nyelvvezetén, kifejeződött poétikai képletei alkalmazásával írta első verseit. Mikor azonban kezdetét vette a kérlel-hetetlen harc, és jöttek a súlyos megrázkódások, amikor a kétségbeesett kiáltásnak a föld méhéből ki kellett szakadnia a zavaros légkörbe, Ady megtalálta a nagy szót, mely lángként perzsel, csatornaként tört utat zamatos, vénaként lüktető verseivel. A szegény újságíróból, aki céltalanul herdálta fiatal, bolond éveit, úr lett, akinek könnyvei hetek, hónapok alatt elkelték, több ezres példányban: Ady neve, mely korábban szimbóluma volt mindannak, ami pusztaság és bolond, s melyet a méltóságteljes és ko-moly öregek megvető mosollyal illeltek, éles harsonaszó lett, s hívők ezreit szólította gyülekezőre.

De bármennyire elemi erejű és eredeti Ady, és bármilyen mélyre – Árpádig és Álmosig – nyúlnak vissza gyökerei, bármilyen erős is költészetének visszhangja, amellyel hangját a magyarok történetének sötét mélyeiből feltörő fájdalmas kiáltássá erősítette, gyötrelmes, komor sejtelmek vajmi keveset enyhülhetnek a múlt nappal, bár Kasszandra sirásának épp most kellene megrepesztenie a magyarok dobhártyáját, s ha víziói épp napjainkban támadnak egymást követően, és megannyi fekete kísértetként borzongatják fejünk fölött a levegőt: mindazáltal elmondhatni, hogy Ady elzengte nagy zsoldárait, s neve és szava nem nyugtalanítja többé a széles tömegek lelkiismeretét.

Am a fiatal, harmincöt éves öreg roppant erejét már annyira, az utolsó molekuláig kimerítette, s már nemegyszer állt, mint imbolygó árnyék, a sír szélén, de mint Anteus a föld méhéből, mindenkor új tápot, új erőt merített ő is az ismeretlen mélységekből, és planétaként száguldott tovább, és miként a mitológiai istenség, pazarolta meg-megújuló erejét. Ezekben a napokban azonban halk, őszinte rezignációval írta e sorokat: „... Kacérkodom, talán ma még csak kacérkodom az öregséggel, de az öregség bizony csak a nyakamon van, s félek, maholnap megint összebarátkozom a faluval, Érmindszennel, s ha egy tébolyodott percben meg nem házasodom s ha a városi remeteségem fikció lesz, hazajövök Érmindszentre.” (töredék az *Érdekes Újság* szerkesztőjéhez írt leveléből a lap idei 28. számában). Ady, aki éveket töltött pszihotikus lázban, agóniában, mély kábulatban, s aki egész fiatalságát vigasztalan bolyongásba ölte, a testet öltött ideált keresve, aki merőben enfant terrible volt a magyar irodalomban és a közéletben is, aki nem ismert megbékülést, alkut, sem engedékenységet, aki saját bevallása szerint szinte önmagánál is jobban szerette az engesztelhetetlen Jászit, s aki e szeretet és hűség bizonyosságául kész volt – hajdani magyar fejedelmek módjára – kést döfni ütőérébe, mi több, vérét ontani az utolsó cseppig: az az Ady ma elégedett filiszterként azon gondolkozik, hol is telepedjen

meg, a csendes Budán vagy Érmindszenten, amelyen túl – szavai szerint – már csak Mandzsúria következhet; az az Ady lett a szerkesztője az átváltozott Nyugatnak, ahova a változatlanul lázadó és elégedetlen fiatalok szerint havonta besétál egy-egy új gróf; az az Ady most csendesen, tompa fájdalommal elgyötört szervezetében, lábadozó betegként a régi szép napok emlékein él, az elzúgott nagy vihar moraját visszahangozva éli át az elcsitult vulkanikus kitörés utolsó rengéseit.

És mégis: Ady a kimerült titán, akinek szelleme, a mitikus véredzette Siegfriedhez hasonlatosan, népének véres múltjában pezsdült új erőre – Ady még mindig fejlődik. Talán helyesebb volna úgy mondani, hogy Ady a gyakori utazásokból a hideg éjszakában most ért a végállomásra, ahol csupán kettő lehetséges: vagy az utolsó lépés a sötét bizonytalanságba, ahol két metafizikai fogalom, a múlt és jövő egybeesik, vagy a rezignált visszatérés oda, ahonnan útra kelt, visszatérés a jelenbe, a legyőzött visszavonulása a sorssal való megbékülés mezejére nyíló kapun át, az Élet szolgáinak és rabjainak mezejére. Az élet által legyőzött Ady az utóbbit választotta: hódolni tért vissza a Sorsnak, az Életnek, visszatért, hogy tovább *írjon*. És munkásságának ebben a legújabb szakaszában erős igazolását látjuk korábbi állításunknak, miszerint az új magyar irodalom és legfőképpen Ady par excellence szocialista forró láva, melyet a vulkáni kitörés juttatott a felszínre: Ady ma nem burkolja szavát ősi panteisztikus szimbolikába: írásaiban immár nem a súlyos és homályos sejtelmek és látomásos vívódnak, Ady most mélységesen őszinte és nyílt, társadalmi-nemzeti rezignációja most olyan tiszta, mint a harmat. Ebből a szempontból tanúsításként nem is kell tekintetbe vennünk költészetét: igazolása az mindennek: a legszubtilisabb, s a látszólag legkevésbé szociális motívumokban is: következmény, az indíték művészi konzekvenciája, tehát a legerősebb hatásra jellemző következmény. Nem kell hát bizonyítékként hivatkoznunk a hites barátságára, amely Jászihoz fűzte a Költőt, sem azokra a felette őszinte és erőteljes cikkekre, amelyek a közelmúlt politikai küzdelmeinek legkritikusabb napjaiban jelentek meg a radikális demokraták és a szocialista demokrácia orgánumaiban; szükségtelen hivatkoznunk arra is, hogy azokban a napokban, amikor tört-zúzott Pesten a tüntető tömeg, amikor a demokrácia és abszolutizmus elkeseredett tusában szembesült egymással, Ady akkor lépett be tüntetőleg az Általános Választójog Ligába, és az agitátorok, népgyűlési szónokok bizottságába jelentkezett. Utalhatunk Adynak arra a klasszikusan őszinte kijelentésére, amely egy-két évvel ezelőtt hangzott el, miszerint Jászit fiatalokora óta vezérének vallja, szemét kinyitván, látóvá tette, s mint egy új Pálnak, ő mutatta neki az utat, s hogy mindaz, amivel bír, Jászi ajándéka. Tavaly pedig – önéletrajzi jellegű érdekes eposzában – odáig jutott őszinteségében, hogy önmagát, igazságtalanul, szinte Jászi rabjának nevezi.

Lényeges még e költészet legújabb szakaszában az, ami különben egész fejlődésére jellemző: ahogyan napjaink Adyja végül is szkeptikussá lett nemzetét és fajtáját illetően. Hajlamos volt ugyan korábban is chamberlaini szférákba tévedni annak ellenére, hogy Jászi és csoportja a meghatározottabban ellenzői minden fajteorémának és ideológiának, annak ellenére, hogy a Társadalomtudományi Társaság fiatal csoportja – ahová Ady is tartozott – mindig emelt homlokkal, acélos energiával, titáni magabiztossággal hirdette: a mostani küzdelem egyik megjelenési formája azon korábbi marxi törvényeknek, amelyek alighanem ma is érvényesek még, s hogy ezek a bajok és megrázkódtatások a magyar társadalomban nem egyebek, mint az új Magyarország születésének hírnökei, és hogy az út, amelyen haladnak, a tátongó szakadékok ellenére is biztosan vezet eszményeik áhított Utópiájához. Igaz ugyan, hogy a hatás kedvéért Adynak fokoznia kellett a hangot, a sajátos és szinte aktuális körülmények miatt kellett lehangelőan komorrá árnyalnia költészete színrendszerét, erősebb ecsetvonásokkal kellett felraknia a színeket, hogy magyar jelleget nyerjen a kompozíció, és ha nem akarta elkótyavetyélni azt a zsíros televényt, amelyből buja tenyészet sarjadt, akkor nem követelhetett társadalmi igazolást a középkori indolencia, műveletlenség, elmaradottság, a tesztelő tunyaság viszonylagos jelenségére; mert hiszen miként más fizikai és társadalmi csökkenéseknek is, ezek maradványai igen erősek még ma is.

Mint hogy a jövő végtére is próbálhatatlan volt akkor még, sokféle lehetőség kavargott Ady szeme előtt is, az élet egyszerű játszódó drámája reménnyel és bizakodással töltötte el a Költőt is. Nincs hát költészetének ebben a szakaszában tragikus csüggedés és rezignáció, az egész költészetben csak a titáni individuum iszonyú küzdelme érződik a komor sejtelmekben, de egyénisége mégis a nyugalom, reménykedés és boldogság sugárkoszorújával tör felszínre, mintegy övezve a Költő jellegzetes, elgyötört arcú fejét. Méltán hívhatta tehát segítségül Jászi is, amikor az egyik legimpozánsabb és legrejtélyesebb népgyűlésen, amely a jövő lehetőségét érezte, egyik legragyogóbb beszédében Adyra hivatkozott, az ő verseit szavalta, hogy minél plasztikusabban ábrázolja a középkori Magyarország

gazdasági nyomorát és inségét, s hogy minél erőteljesebben juttassa kifejezésre a százados fájdalmat, amelyet a feudális nemesség – az egykori és mai hivatalos történészek szerint a haza patriótái és megváltói – facsartak a meggyötört földből és a sokat szenvedett nincstelen rétegekből, amelyek megtörtén, kizsákmányoltan, sötétségben és feledésben merültek oda, ahonnan mások kerültek kánpadra. Alkalmassint Húsvétrá írta Ady egyik legmegrázóbb cikkét, a mozgalom feszültséggel teljes esztendejében, amikor a hívők egzaltált fantáziája a sírkő felpattanását hallotta, a Költő mást hallott: Hunnia százados kérgének recsegését, s alatta a fuldokló buja, meleg életet, és látta, mint virrad fel a nagy vörös nap Magyarország fölött.

Amikor azonban egy-két évvel ezelőtt veszélyes zátonyra futott a fiatalok heves mozgalma, és lohadni kezdett a lobogás, a fiatalok széledeezni kezdtek, amikor Jászi is visszavonult, és mikor szava elvesztette ércesen csengő hangját, amikor Magyarország déli határa alatt dörögni kezdett, amikor Hunnia kapuján duzzadó új erők bontakoztak: Ady a valóság súlyos lidércnyomására meghúzta az utolsó ecsetvonást a grandiózus kompozíción, amely egy nép idegenbe tévedésének hőskölteményét jeleníti meg. Elvesztvén minden reményét hazája vigasztalan állapotának igazolhatási lehetőségében, a szó legjobb, noha problematikus értelmében lett fajvédő költő és író Ady. És a nemzeti fatalizmus, amely korábban ilyen őszintén és nyíltan sohasem jelentkezett, jelenleg olyan rémisztő, mint Böcklin képén a halál, és nem tágtí Adytól, holott sötét árnyékot vet a Költő egész múltjára. Épp ezekben a napokban írta ezt a szomorú vallomást:

„... Irigylem Önt, kedves barátom, akit hatalmas családja a magyarosdi játék után megbocsátó, meleg karokkal fogadott és ölelt a keblére. Be jó volna, ha én is tékozló fiúként térhetnék meg valahova, gazdag udvarba, honnan elbolyongtam, de én csak magyar vagyok s nem is lehetek más . . .

... A régi Brassóban, a Románia által hiába fenyegetett, a Germánia szíve és kardja által örökre védett királyföldön, legyen boldog, munkás, szerencsés és hívő, kedves Teutsch barátom. Kár, hogy nekünk senkink sincs, de végre is maga a legteljesebb művészet vár reánk kárpótlásul: a Halál, amely mindig nagyszerű.” (Levél Teutsch barátomnak, a Nyugat idei 22. számában).

Önkéntelenül is felmerül bizonyos vonatkozásban Ady összevetése Weininger tragikus személyiségével, akitől különben Ady igen távol áll. Hasonlóságuk a magyarság, illetve a zsidóság pszichéjének mélységes, tragikus ismeretében rejlik: senki annyi fájdalommal, annyi etikus szemrehányással nem szórt a zsidó pszichére anatómiát, mint a fiatal zsidó Weininger, és senki nem mondott ki olyan súlyos ítéletet a magyarság pszichéjéről, mint a fiatal Ady. És amit Weiningerrel írt szép tanulmányában Luka E. észrevételez Weininger viszonyáról a zsidósághoz: nem ismerhette volna fel olyan látnokian, és nem mondhatta volna el olyan plasztikusan az igazságot az izraelizmusról, „hogyha nem lett volna ő maga is izraelita”, az éppúgy elmondható Adyról is. Számtalan mai magyarról nehéz megmondani, visszamenőleg hányadiziglen magyar a nemzedéke, a mai magyarok legtisztább ágához tartozó székely nemzetségu Ady család azonban hitelesen 6–7 évszázados, és minden valószínűség szerint a honfoglaló magyarokkal került ide az ázsiai őshazából. Érthető tehát, miért olyan mélységes Ady fájdalma: a költő mintha magában hordaná a magyarság eredendő fájdalmát, az vonzza magával a sötétségbe, a nagyszerű Halálba.

Még szomorúbb a másik hasonlóság, az ismeret tragikus következménye: Weininger kanti rigorozitással adta ki magának s az egész világnak a nehéz parancsot: Legyél! (Über die letzten Dinge, 51. old.), Ady is ugyanígy került az egész magyar történelem – a múlt és jelen – felszínére, s átívelvén a jelenkor és időlegesség fölött, Dévényenél az ország nyugati határán hallatta megannyi kétségbeesett kiáltását a szürke alföldi pusztaságok felé: a műveltség legmagasabb kifejezése: akarni kell élni, bele kell vetnünk magunkat a kultúra tajtékos hullámaiba, és úsznunk kell a nagyszerű árban, mely a tudás, haladás, hatalom és a fény végtelen tengerébe sodor. És erre mintha mindannyiszor ugyanaz a tompa válasz érkezne: „Ki a tanyára!” – a paraszthősnek műveletlen rezignációjaként, Móricz Zsigmond, a fiatalok másik vezetője, a magyar Zola regényéből.

Van még egy fájdalom, ami mindkettőjüket nyomasztja: van Weiningernek egy szellemes jelképes eszméje, amely végül is végzetes lett számára: krisztusi fájdalommal beszél arról a kulturális-etikai bűnről és mindazokról a bűnökről, amelyet közülünk mindenki, s amelyeket valamennyien együtt hordozunk magunkban, s azoknak megannyi parázként kellene égetniök kulturális-etikai lelkiismeretünket. Hasonló gondolat, ugyanilyen mély és tragikus eszme zokog Ady tornyában a zord Tátra ormán: a magyar nép, elhagyván isteneit, odahagyván a talajt, amelyből hajdani táperejét nyerte,

gyökereit tépvén, szilaj vérét vesztítvén a szerencsétlen vándorlásban, magában hordja és végítélet napjáig is hordani fogja súlyos bűnét mindaddig, amíg nem zuhan a sötét Halálba.

A hasonlóság Weininger és Ady közt eddig jutott el, és csakis eddig. A fiatal, alig huszonhárom éves Weininger ugyanis rádöbrent az ember tehetetlenségére, saját nagy etikai eszméjének megvalósíthatatlanságára, s egy éjjel – a bécsi Beethoven hangversenyteremben, ahol annyiszor zengtek fel az isteni szimfóniák – golyóval vetett véget minden további filozófiának. Ady azonban nem tette meg ezt az utolsó lépést, nem szállt alá a feneketlen sötétségbe, tűnt elődei társaságába, akik évek óta fénylő szemmel figyelik a boldogtalan utód kétségbeesett, titáni küzdelmét. Nem, Ady visszatért az élet örvényébe, visszatért az áttekinthetetlen tömegbe, amely éli a maga egyhangú életét, nem gondolva, mint Ady, a súlyos „holnapi leszámolással”; visszatért és – lassan elmerül benne.

Néhány esztendővel ezelőtt, amikor Pesten telített volt a légkör elektromossággal, amikor minden pillanatban várható volt az összeütközés és a döntés, amikor Ady a lelkesültségtől elragadott csapatok élén büszkén vonult a jövődő elébe, azokban a napokban, egy éjszaka, a jellegzetesen pesti kávéházi hangulatban, vakító csillárfényben és zsvajgásban, vakmerően így szóltam barátaimhoz: Most kell Adynak, diadalmas útja derekán, véget vetnie az életének.

Talán túlságosan is vakmerő volt ez részemről. Bizonyára sokan vannak, akik a zúgó ár elmúltával szeretik szemlélni a lassú csendes apályt is. Lehetséges, hogy ez a jelenlegi, ez a látszólag vigasztalan helyzet csupán rövid átmeneti stádium a haladásban és a fejlődésben. Vagy talán, ami a legvalószínűbb, az egész mozgalom túl korai volt, kellő felkészültség nélkül, s a kellőképpen össze nem fogott erők a sikertelen próbálkozás után visszalohadtak oda, ahonnan eredtek, az élet és a társadalom mélységeibe, hogy további tápot nyerjenek és fejlődjenek. És talán meg is érzük még a várva várt diadalt: minden lehetséges, de én mégis képtelen vagyok letenni erről a bizarr gondolatról.

És még nehezebb megválnom tőle most, egy különös találkozás után. Tavaly történt, késő ősszel, amikor szállingózni kezdtek a Balkánról a véres hírek, és felkavarták a pesti légkört, amikor is mintegy szűnni nem akaró lázban reszketett a felajzottságtól a város. Egy éjjel, amint bolyongtam a kihalt utcákon a város peremén, Adyval találkoztam. Egy érdekes, különös hölgy társaságában jött szembe velem. Lassan, gondolataikba merülten, hallgatagon lépkedtek. Néma éji csend borult mindenre, a város a viharos nap után elcsitult harctérre emlékeztetett, és nekem hirtelen úgy rémlett, mint ha Ady és útítársnője egy fáradt nép lelkiismereteként tűnne elő, mintegy az élete árnyékaként, mely lassan merül a Múltba.

(Fordította: Dudás Kálmán)

AZ 1945 UTÁNI SZLOVÉN IRODALOMTÖRTÉNETÍRÁS

Az 1945-ös év mély nyomot hagyott a jugoszláv népek történelmében, és ehhez a fordulóponthoz kapcsolódik a szellemi élet alapvető irányváltozása mind Jugoszláviában, mind Szlovéniában. Vele kezdődik az ember tudatváltozásának folyamata, melyet főképpen a társadalom jelenének és múltjának értelmezése és értékelése jellemez. A felszabadulás és a szocialista társadalmi rendszer építése tehát olyan körülmény, melyet a háború utáni szlovén irodalomtörténetírás nem hagyhatott figyelmen kívül, az irodalomtudomány viszont éppúgy nem szakíthatta meg folytonosságát. Így, ha irodalomtörténetírásunkról beszélünk, mindkét tényezőt figyelembe kell vennünk: a társadalomtörténetit és a belsőt, a szakmailag immanenset.

1919-ben Ljubljanában az első szlovén egyetem megalakításával az irodalomtörténet is kapott katedrát, és első két előadója Ivan Prijatelj (1875–1937) és France Kidrič (1880–1950), a modern szlovén irodalomtörténetírás megalapítójának számít. Módszertani irányvonaluk és kutatásaik konkrét eredményei alapján Prijatelj és Kidrič egyébként különböznek egymástól. Prijatelj közelebb állt a kortárs európai irodalomkritikai és -történeti gondolathoz. Ismerte az orosz szociológiai iskolát és a nyugati impresszionista kritikát, érdeklődése az újabb irodalom felé fordult, és többnyire inkább az irodalom művészete vonzotta, mint a körülmények, melyek között a művészet létrejött. Közös volt bennük viszont a történelmi pozitívizmus, melyet Kidrič teljesen magáénak vallott. Prijateljtől eltérően Kidrič a szlovén irodalom régebbi korszakaival foglalkozott, melyekre a többnyire vallásos írók esztétikai törekvései kevésbé jellemzők, ha nem teljesen jelentéktelenek, ezért volt a kor nemzeti és általános kulturális eseményeinek kutatása nagy jelentőségű. A szlovén irodalomtörténetírást a háború utáni első időszakban Prijatelj és Kidrič tanítványai, és munkájuk többé-kevésbé önálló folytatói irányították mind elemző tanulmányokkal, mind összefoglaló történelmi áttekintésekkel.

Az első összefoglaló áttekintés a második világháború után *A szlovén irodalom áttekintése* (1948) Marja Boršnikovától. Az ő eszméi, társadalmilag elkötelezett művészetértelmezésének jellegzetessége a realista irányzatú korszakok iránti rokonszenvében mutatkozik meg, és a szlovén irodalom egyes korszakainak elnevezésében is. Ebben a tekintetben eléggé sokatmondó az a körülmény, hogy a szerző az expresszionizmust és annak képviselőit Szlovéniában ideológiai, illetve világnézeti ismérvek szerint különböztette meg, és hogy különválasztotta az individuálisan szkeptikus expresszionistákat a vallásosaktól, ezeket pedig a társadalomért küzdőktől. Meg kell említeni, hogy Boršnikova, France Kidrič legkiemelkedőbb tanítványainak egyike, később sok mindenben lényegesen megváltoztatta nézeteit a szlovén irodalommal kapcsolatban. A hatvanas és hetvenes években főképpen a nem realista írók iránt mutatott érdeklődést Ivan Tavčar, a „tipikus romantikus” iránt, akinek nem volt „sok érzéke az akkori társadalmi problémákhoz”, és Stanko Majcen, katolikus expresszionista iránt, akit áttekintésében meg sem említ.

A háború utáni időszak legfontosabb irodalomtörténeti áttekintése a hétkötetes *A szlovén irodalom története*, mely a szlovén irodalom fejlődésével foglalkozik az írásbeliség, a népköltészet és a népi epika kezdeteitől az 1945-ös esztendőig. A kiadványban terjedelmes írásokkal működtek közre az idősebb nemzedék legkiválóbb irodalomtörténészei, nyelvészei és néprajzkutatói: France Tomšič, Boris Merhar, Milko Matičetov, Mirko Rupel, Alfonz Gspan, Lino Legiša, Anton Slodnjak, Jože Mahnič és Viktor Smolej. *A szlovén irodalom története* 1956 és 1971 között jelent meg, kezdetben Alfonz Gspan, majd Lino Legiša szerkesztésében. Sokkal jobban figyelembe veszi az irodalomesztétikai ismérveket, mint Marja Boršnikova áttekintése, hiszen nemcsak az egyes irodalmi alkotóknál, hanem még a korszak-

kok megjelenésénél is nagyobb részt művészeti stílusmeghatározásokra támaszkodik. Az első könyvben találjuk Boris Merhar eredeti tanulmányát a szlovén népköltészetéről és Milko Matičetovét a népi epikáról. Mirko Rupel a régebbi korszakok meghatározásaiból elhagyta az ideológiailag leszűkített protestáns és katolikus terminusokat, a 16. századi társadalmi és világnézeti eseményekre átfogóbb megjelenést, a reformációt használta, a 17. századot és a 18. század kezdetét pedig részben már művészeti stílus alapján jelölte meg: reformáció és barokk. Hasonló törekvést figyelhetünk meg Legišának az első és a második világháború közötti irodalom feldolgozásában, és főleg e korszak elnevezésében: az expresszionizmus és újrealizmus felé. A meghatározás, amely tehát nemhogy nem általánosítja a realizmus egyik, igaz legfőbb irányzatát a többi rovására, hanem általánosságával és meghatározhatatlanságával is átfogja a realista művészet összes áramlatát Szlovéniában az 1941-es esztendőig, ugyanakkor pedig nem leplezi a két fő irodalmi irányzat, az expresszionizmus és a realizmus bonyolult összefonódását, ami összhangban is van a valóságos helyzettel.

A *szlovén irodalom történetének* szerzői nem alkotnak azonos nézőpontú kutatócsoportot, és nem jellemző rájuk az irodalom historiografikus tanulmányozásának egyforma módszertana. Amíg Merhar, Rupel és Gspan még eléggé Kidrič pozitivizmusának hatása alatt van, addig Legiša Prešeren erősen a költészet esztétikai átétele és értékelése felé fordulva tanulmányozza, ezért közel áll Prijatelj irodalomtörténeti módszeréhez. Ugyanezt mondhatnánk el Slodnjakról, aki viszont rugalmasabb mind a hagyományok, mind az európai human tudományok új áramlatainak befogadásában. Az irodalomhoz való viszonya a művészet szociológiai-történelmi értelmezése és a szellemi történet tudománya között ingadozik. A közös publikáció szerzői közötti különbségek végül láthatók a megközelítés módjában is. Az anyagot nagyrészt tematika és alkotók alapján, az összegező írások régi és kipróbált mintái alapján dolgozzák föl. A leírás az úgynevezett társadalmi kerettel kezdődik, az európai irodalmi kerettel, majd a szlovéniai irodalmi viszonyok leírásával folytatódik, és az egyes költőket vagy írókat együtt tárgyalja, először életrajzukat, azután időrendi sorrendben műveiket. Slodnjak az irodalmi élet leírásánál a szinkronia módszerét használja. Az ilyen irodalmi nézetű összhangban kerülnek előtérbe a történelmi események, miközben az alkotó egyéniségek bekapcsolódnak vagy alárendelik magukat az eseményeknek. Ezért fordulnak elő az alkotók több helyütt és különböző kapcsolatokban. Az irodalmi fejlődéshez való ilyen viszony magyarázza azt is, hogy Slodnjak az 1848–1895 közötti időszak – melyet folklorizáló, együttérző-ironikus, szentimentális, optimista és érett vagy klasszikus realizmusra oszt – néhány sajátosságát érzékenyen megkülönbözteti. Annak ellenére, hogy *A szlovén irodalom történetének* szerzőgárdája nem egységes, érvényes rá az a megállapítás, hogy az irodalom alapvető értelmezésében és a tárgy kutatási módszertanában még a hagyományos irodalomtörténet keretei között marad.

A leírt historiográfia keretében külön eredményt jelent Slodnjak 1968-ban megjelent önálló *Szlovén irodalma* is, mely összehasonlítva az első két irodalomtörténettel, több jelentős, említésre méltó újdonságot tartalmaz. Slodnjak nagyobb figyelmet szentel a szlovéniai középkori német irodalomnak, és a 19. századi irodalom periodizációján csekély mértékben, mégis figyelemreméltóan módosít, így a realizmus nem az 1848-as esztendővel, tehát a kor történelmi fordulópontot jelentő dátumával kezdődik, hanem két évvel később. Szerinte a realizmus korszaka 1895-ben fejeződik be, nem később, miközben a naturalizmus felé irányuló átmeneti törekvések az irodalomban már 1890-ben megjelennek. A *Szlovén irodalom* olvasója mégsem érzi egyeduralgolódnak azt a benyomást, hogy Slodnjak a periodizáció során figyelmen kívül hagyja a szlovén nemzet területén lezajló társadalmi és társadalompolitikai eseményeket, hiszen az expresszionizmust „egyetemes emberi kifejező művészet”-ként értelmezi, századunk harmincas éveinek újrealizmusát pedig a „társadalmi tiltakozás orgánuma”-ként. Slodnjak *Szlovén irodalmának* – melynek elődje a németül megjelent *Geschichte der slowenischen Literatur* (1958) – legkiemelkedőbb sajátossága két ismerv – az irodalmi irányzatok és irodalmi műfajok – kombinációja az értékelésnél, illetve az egyes korszakok értelmezésénél. Meghatározó értékű számára az irodalmi irányzatok viszonya a lírához, az epikához és a dráma művészetéhez, illetve egy vagy több irodalmi műfaj uralkodó helyzete bizonyos korszakban. Slodnjak *Szlovén irodalmában* Jože Pogačnik is az irodalmi műfajok szerint elemezte a legújabb irodalmat.

Mint a Slovenska Matica *A szlovén irodalom történetének* tematikai kiegészítője jelent meg 1967-ben ugyanennél a kiadónál a *Szlovén irodalom 1945–1965* című önálló publikáció. Ebben a kiadványban a középnemzedék öt irodalomtörténészéből álló csoportja a háború utáni két évtized szlovén irodalmát tárgyalja műfajonként: Boris Paternu a lírát, Helga Glušič-Krisperjeva és Matjaž

Kmecl az epikát, Jože Koruza a drámát és Franc Zdravec az esszéirodalmat és a kritikát. Ha valahol, akkor itt nyilvánvaló az a körülmény, hogy már maga az irodalomtudomány tárgya jelentős mértékben meghatározza a kutatás módszerét. Azért is fontos példánkban a tematika és a kutatás módszerének kölcsönhatása, mert a tudomány a legmagasabb irodalomművészetet és azt a korszakot tanulmányozza, mely a hagyományos munkamegosztás alapján a kritika feladata. Így az irodalomtörténet szakított azzal az általános érvényű gyakorlatával, mely nem a mű szövegéből indult ki. Saját képességeinek kockázatos, de igen hálás mérésére határozta el magát. Az irodalmi szöveg stílusának interpretációja a legalkotóbb, sőt talán egyedül lehetséges munkamódszernek mutatkozott a közvetlen, a még keletkezésben levő irodalomművészetben. Ez a módszer, mely többé-kevésbé jellemző a háború utáni szlovén irodalommal foglalkozó könyv mindegyik szerzőjére, már a hatvanas évek elején jelelni kezdett az irodalomtörténészek középnemzedékének néhány kritikus igényű tanulmányában és esszéjében.

A szlovén irodalom újraértékelésének kísérletét – a kezdetektől a legújabb korig – tűzte ki céljául *A szlovén irodalom története I–VIII* is, melyet 1968 és 1972 között Jože Pogačnik és Franc Zdravec adott ki. Az alkotók és alkotások nagyobb részét – a középkori írásbeliségtől a 19. század végéig – Pogačnik mutatta be, és az irodalomtörténet általa írt fejezeteiben sok új, közöttük hipotetikus nézet is van. Századunk első felének irodalmát Zdravec elemezte, aki annak ellenére, hogy a művészetet társadalmi-történelmi szemszögből értelmezi, az újabb irodalom olyan periodizációjára határozta el magát, amely – legalábbis látszatra – ellentétes az irodalomhoz való alapvető viszonyával. A szocialista realizmus végső időhatára Zdravec szerint ugyanis nem az 1941-es vagy 1945-ös esztendő, tehát e két fontos történelmi fordulópont. Szerinte Szlovéniában a szocialista realizmus az 1952-es évvel ér véget, amikor az irodalom – már az új Jugoszláviában – a dogmatikus szocialista realizmus keretei közé szorítva utat nyit az ember intimizmusának és egzisztenciális szorongásainak, összhangban a társadalmi fejlődés új törekvéseivel. A mai irodalmat az említett irodalomtörténetben ismét Pogačnik dolgozta föl, és azt Zdravec periodizációjának szellemében egzisztencializmusnak nevezte el. Meglepő, bár nem a legmegfelelőbb, hogy a legfiatalabb írói nemzedék avantgarde törekvéseit strukturalizmusnak nevezi.

Az utolsó harminc év szlovén irodalomtörténetének áttekintése nem lenne teljes, ha nem említenénk meg még egy munkát, mely terjedelménél és jelentőségénél fogva a szakterület legnagyobb csoportos alkotása. *A Szlovén költők és írók összes műveinek* tudományos kiadásáról van szó, melyben Anton Ocvirk szerkesztésében eddig több mint 120 könyv jelent meg. A gyűjtemény a szépirodalmi művek mellett tartalmaz bőséges jegyzeteket, a művek keletkezésével és a kritika visszhangjával kapcsolatos adatokat, sőt helyenként elmélyült értekezéseket magukról a művekről is. Nemcsak a múlt iránti adósságát rója le, mivel magában foglalja korunk irodalmi alkotóit is. Eszerint a művek folyamatos kiadása a szakterület állandó feladata, mivel új költők és klasszikus értékű írók műveivel is számolnia kell. *A Szlovén költők és írók összes műveiben* eddig – a gyűjteményben helyet kapott szerzők kronológiája alapján – a szlovén szépirodalom alábbi klasszikusai jelentek meg: *Anton Tomaž Linhart* Alfonz Gspan, *France Prešeren* Janko Kos, *Janez Trdina* Janez Logar, *Fran Levstik* Anton Slodnjak, *Simon Jenko* France Bernik, *Josip Sritar* France Koblar, *Janez Mencinger* Janez Logar, *Josip Jurčič* Mirko Rupel, *Simon Gregorčič* France Koblar, *Ivan Tavčar* Marja Boršnik, *Janko Kersnik* Anton Ocvirk, *Anton Aškerc* Marja Boršnik, *Dragotin Kette* France Koblar, *Ivan Cankar*, Anton Ocvirk, valamint *France Bernik*, *Janko Kos*, *Dušan Moravec*, *Jože Munda* és *Dušan Voglar*, *Lojz Kraigher* Dušan Moravec, *Oton Župancič* Dušan Pirjevec, *Joža Mahnič* és *Josip Vidmar*, *Josip Murn* Dušan Pirjevec, *Prežihov Voranc* Drago Druškovič és *Jože Koruza*, *Slavko Grum* Lado Kralj és *Srečko Kosovel* Anton Ocvirk szerkesztésében.

Széles körű és sokrétű a szlovén irodalomtörténészek egyéni tevékenysége. Sokan vannak közöttük, akik nem írtak szintetikus irodalmi áttekintéseket, és nem is működtek közre a szakterület csoportos munkáiban. Ha csak a háború utáni szlovén irodalomtudomány legkiemelkedőbb képviselőit említjük, a legidősebbek közül az első helyen France Koblar (1889–1975) áll, aki jelentős mint irodalmi és színházi kritikus is. Sokoldalú munkásságából ki kell emelni Simon Gregorčičről írott monográfiáját és a szlovén dráma történetét. Josip Vidmar (1895) egyébként nem irodalomtörténész, esszéirodalmával mégis gyakran felidézi a szlovén irodalmi múltat. Főleg Prešerenről, Cankarról és Župancičről készült tanulmányai érdemelnek nagyobb figyelmet. Anton Slodnjak (1899), aki már a második világháború előtt fellépett a pozitívista irodalomtörténet ellen, a szlovén irodalom minden korszakát elemzi, leggyakrabban Prešeren és Levstik korát. Mirko Rupel (1901–1963) a régebbi

korszakok történésze, Alfonz Gspan (1904–1977) a felvilágosodás és Kosovel tanulmányozója. A már említett Marja Boršnikova (1906) mellett hadd említsük meg még Fran Petre (1906) Cankar-kutatót és az újabb irodalom interpretációinak szerzőjét, valamint Boris Merhart (1907), a népköltészet és a verstan kutatóját, Cankar válogatott műveinek szerkesztőjét. Anton Ocvirk (1907), a népköltészet és a verstan kutatóját, Cankar válogatott műveinek szerkesztőjét. Anton Ocvirk (1907) irodalomelméletkutató és a világirodalom ismerője, számos jelentős tanulmányt írt a hazai irodalomról. Főképp Cankar korai prózájának stílusáról és Srečko Kosovel modern költészetéről írt tanulmánya jelentős. France Dobrovoltj (1907) mindenekelőtt Ivan Cankar bio- és bibliográfusa, Lino Legiša (1908) pedig a szlovén romantika és a két háború közötti irodalom fejezeteinek írója a Slovenska Matica *A szlovén irodalom története* című kiadványában, valamint néhány régebbi irodalmi mű szerkesztője és kommentátora. Viktor Smolej (1910) a nemzeti főlzabadító harcok és a szocialista forradalom idején létrejött irodalom ismerőjének számít. Joža Mahnič (1918) a szlovén modernnek, főleg Oton Župančič szakértője. Ehhez a nemzedékhez tartozik még Drago Šega (1918), aki az irodalomkritikától és a szerkesztői munkától az irodalomelmélet és -történet felé fordult, valamint Dušan Moravec (1920) színház- és irodalomtörténész, Cankar korának ismerője, és Štefan Barbarič (1920).

A szlovén irodalmi múltról írtak időnként publicisták is, mint pl. Vladimir Kralj (1901–1969) és Filip Kumbatovič-Kalan (1910), akiknek az irodalomtörténet nem legfőbb feladatuk. Az irodalom marxista-szociológiai fejtegetői, az esszéírók közül is meg kell említeni Bratko Kreft (1905) és Boris Zihert (1910–1976).

Lényegesebb törést okozott a hagyományos irodalomtörténetben az a nemzedék, mely a húszas és a harmincas évek elején született. Legkövetkezetesebb közöttük Dušan Pirjevec (1921–1977), aki az irodalom marxista-szociológiai értelmezéséről és a hagyományos összehasonlító irodalomtörténetről először az ontológiára, majd az irodalmi hermeneutikára tért át, Heidegger egzisztencializmusának szellemében. Pirjevec elméleti nézetei és a kortárs avantgarde írók postmimetikus irodalmi produkciója között a kapcsolat nyilvánvaló. Janko Kos (1931) az irodalom fejtegetésében szintén a filozófiából indul ki, ami viszont nem kötődik szigorúan meghatározott rendszerhez.

A szlovén irodalomtörténészek a hagyománnyal való szembehelyezkedésüket nem annyira filozófiával, mint inkább a szakterület újabb kutatási módszereivel alapozzák meg. A már említett Franc Zadavec (1925) mellett Boris Paternura (1926) a tipológiát hangsúlyozó stílusinterpretáció jellemző, France Bernik (1927) érdeklődésének középpontjában az irodalmi műfajok esztétikai szerkezete áll, Jože Pogačnik (1933) az új kutatási módszerek egész sorának affinitása jellemzi, Matjaž Kmecl (1934) munkáiban modern szociológiai nézeteket érvényesít az irodalomművészet keletkezésével és az irodalomnak a kritika és az olvasók által való fogadtatásával kapcsolatban. Az említett középnemzedék és ennek fiatalabb képviselőin kívül a szlovén irodalomtörténészek között jelentkezik még Janez Rotar (1931), Helga Glušič-Krisper (1934), valamint Jože Koruza (1935), a régebbi korszakok szlovén irodalmának és szlovén drámájának történésze.

Ha röviden összefoglaljuk azt, ami a háború utáni szlovén irodalomtudomány áttekintésében világosan vagy impliciten kifejezésre jut, akkor a szakterület főbb irányvonalait az alábbiakban határozhatnánk meg: amikor a szlovén irodalomtörténet az ötvenes és a hatvanas évek elején, a mai középnemzedék föllépésével szakított a pozitívizmussal, a szakma érdeklődése a külső, nem-irodalmi körülmények tanulmányozásától az irodalom felé fordult. Az irodalmi mű a stílusinterpretáció tárgyává vált. Az interpretáció módszere azonban – mind Szlovéniában, mind a világon – nem tudott tisztán és hosszabb idő távlatában érvényesülni. Hogy a dolog így fejlődött, annak több oka is van. Az okokat nem utolsósorban magában az irodalomban találjuk meg. Az irodalomművészet tartalma ugyanis újra meg újra lehetőséget nyújt más humán tudományok számára, mint amilyen a filozófia, pszichológia vagy szociológia, hogy az irodalommal igazolják saját megismerési képességüket. Bár az irodalomtudománynak van bizonyos haszna a többi tudományággal való együttéléséből – hiszen együttműködésük szélesíti átélésének és tudásának látóhatárát – szembeűnő pl., hogy sem a strukturalizmus, sem a szemiológia nem képezi az irodalomművészet központi, leglényegesebb kérdését. Amikor ma az irodalomtudomány ismét keresi sajátos kutatási területét, illetve tárgyát, megint az irodalom legirodalmibb összetevőjéhez, a forma és a tartalom dialektikus összefüggéséhez, egymástól való konzisztens függésükhöz fordul. Amikor a művészet marxista értelmezésekor a szakma figyelme az irodalomművészet szerves elemei, a generatív esztétika felé fordul, és megállapításait bekapcsolja az idő és a tér szélesebb kontextusába, semmiféle ellentét nem tapasztalható, inkább a kutatás kétoldalú gazdagításáról van szó.

(Fordította: Mukics Ferenc)

A BELGRÁDI IRODALMI ÉS MŰVÉSZETI INTÉZET TIZENÖT ÉVE

1977-ben tevékenységének tizenötödik évfordulójához érkezett az Irodalmi és Művészeti Intézet, amelyet a Szerb SzK Végrehajtó Tanácsa, az SzTMA (Szerb Tudományos és Művészeti Akadémia), a belgrádi Filológiai Fakultás és Művészeti Egyetem alapított. A Szerb SzK Végrehajtó Tanácsa 1962-ben hozott határozatával az elméleti irodalmi és művészeti központ egy összetett intézetté alakult át, amelynek keretében ma 32 tudományos munkatárs dolgozik. Tekintettel arra, hogy ez a tudományos kollektíva viszonylag fiatal, a kutató tevékenységbe bekapcsolódott húsz külső munkatárs. Időközben a fiatalabb tudományos dolgozók befejezték szakmai továbbképzésüket, így ma az Intézetben két tudományos tanácsos, négy magas képzettségű tudományos munkatárs, három tudományos munkatárs és huszonegy tanársegéd dolgozik.

Az Intézetben a történelmi, elméleti és összehasonlító kutatások több hosszútávú, tudományos kutatási terv keretében bonyolódnak:

A jugoszláv irodalomtörténet bibliográfiá kézikönyve, valamint az irodalomtörténet tanulmányozásához szükséges alapvető kézikönyvek előkészítése összefogta munkatársakat. Elkészültek a levéltári anyagok áttekintései, a bibliográfiák, az irodalomtörténeti áttekintések, a népköltészet nyomtatott és kézzel írott gyűjteményeinek áttekintése, valamint még tanulmányozzák a reneszánsz és a barokk irodalmat, gyűjtik az anyagot a két háború közötti írókról (interjúk, hagyatékok, kéziratok formájában). Ez a terv volt az a mag, amelyből később más olyan tervek keletkeztek, amelyek az irodalomtörténet kutatásával foglalkoznak.

A „Szerb irodalmi kritika” című terv olyan munkatársakat fog össze, akik az irodalom tudományos és kritikai megközelítésének fejlődésével foglalkoznak. Befejezték a 25 kötetes szerb irodalmi-kritikai sorozat előkészítésének nagyméretű munkáját (tíz könyv már megjelent, öt pedig nyomdában van), és folytatták a munkát az irodalmi kritika fejlődés fontosabb jelenségeinek szélesebb körű tanulmányozásán, valamint olyan kritikusok tevékenységének felkutatásán, akiknek a tevékenysége jelentősen érzékelhető volt általában az irodalmi és társadalmi életben. Követte azt a gyakorlatot, hogy a fontosabb jelenségekről és kritikusokról tudományos tanácskozást készítenek elő, az e terven dolgozó munkatársak 1977-ben rendkívül sikeres összejevetelt szerveztek, amelyet Jovan Skerlic (1877–1914) tevékenységének szenteltek.

„A szerb dráma kritikai története” az a terv, amelynek keretében a drámát ama időrendi fázisai szerint kutatják, amelyben speciális jegyei voltak. Több tanulmány készült el, amelyek világosan megmutatják az ezekben végzett tudományos-kutató munka koncepcióját és eredményeit.

„A szerb irodalmi periodika története” című tervnek az a célja, hogy kutassák az irodalmi folyóiratokat és más közlönyöket. A folyóiratok és a vezető folyóiratok monográfiájának bibliográfiai áttekintésén kívül a munkatársak e terv keretében vizsgálják azokat a tanúsítékokat, amelyeket a folyóiratok nyújtanak az egyes irodalmi műfajok és irányzatok fejlődéséről és módosulásairól, azaz kutatják az irodalmi folyóiratok történetét és egyben az irodalomtörténet legeleveníbb formáját is.

„A szerb irodalom összehasonlítható tanulmányai”-ban kutatják a kapcsolatokat azokkal az irodalmakkal, amelyek kétségtelenül hatással voltak a nemzeti irodalom alakulására. Így vizsgálat alá veszik az irodalmi kapcsolatokat a német, a francia, az angol, az orosz, a magyar, az olasz, az orientális, a spanyol és más irodalmakkal. E terv eredményei nemcsak a befejezett tanulmányok, hanem az összehasonlító kutatások gyűjteményes kötetei is.

„Az irodalom elmélete” című terv keretében a munkatársak a modern elméleti alakulásokat kísérik figyelemmel. A jelentős mai elméleti jelenségekről nemzetközi szimpóziumokat szerveznek, elméleti szövegek válogatásait készítik elő, valamint tanulmányokat írnak. Rövidesen megjelennek annak az összefoglalónak a közleményei, amelyet a recepció elméletének szenteltek, 1978-ban pedig az információ elméletéről az irodalomtudományban tartottak tudományos tanácskozást.

Beindult két új terv is. „A szocialista hagyomány a szerb irodalomban” című tervnek az a célja, hogy felkutassa a szocialista tendenciák jelentkezését az időszaki folyóiratokban és a sajtóban a XIX. század utolsó évtizedeitől kezdve egészen 1941-ig. Mivel egyre kevesebb a tanú és résztvevő a két háború közötti irodalmi történetekből, elindították a „Két háború közötti szerb irodalom” című tervet, amelynek keretében mindenekelőtt levéltári és életrajzi anyagot gyűjtenek, amely elkerülhetetlenül szükséges e korszak későbbi kutatásához, valamint beszélgetéseket folytatnak írókkal és olyan személyekkel, akik hozzájuk közel álltak. E módon megőrzik a bizonyítékokat a kulturális légkörről, az irodalmi körökről és az irodalmi jelenségekről a két háború közötti időszakban.

Az Intézet tizenöt éves működése során 47 könyvet jelentetett meg. Kiadott 13 *Füzetet*, amelyben a világ jelentősebb folyóiratainak elméleti írásából jelentettek meg kivonatokat. Kiadták az Ivo Andrićnak, Miroslav Krležának, Laza Kostićnak, Miloš Crnjankinak és Svetozar Markovićnak szentelt gyűjteményeket, valamint két tematikus gyűjteményt: *Az irodalmi kritika és a marxizmus* és *Az összehasonlító kutatások I.* címűt. Az Intézet „Tanulmányok és Értekezések” sorozatának keretében eddig 17 könyvet jelentettek meg. A „Szerb irodalmi kritika” című terv keretében az újvidéki Matica srpska együttműködésével a szerb irodalmi kritika válogatásának két sorozatát jelentették meg.

Elkészültek az alábbi munkák is: *A marxizmus és az irodalmi kritika Jugoszláviában, Elméleti kutatások I.* – a recepció elmélete, *Marxizmus és irodalom* korszerű elméleti magyarázat Jovan Skerlić a szerb irodalomban és *A jugoszláv irodalmak történetének forrásai* című kötet, a „Szerb irodalmi kritika” sorozat folytatása mellett hamarosan megjelenik az „Irodalomtudomány” című sorozat első része is, melyet „Az irodalom elmélete” terv keretében a „Nolit” kiadóval együttműködve adnak ki.

Elkészült három monográfia is: „A szerb irodalmi periodika története” terv keretében: *Vuk korának almanachjai*, Vaso Milinčević *Szerb irodalmi folyóiratok (1850–1860)* és Vladimir Javičić *Otdadžbina* című folyóirata (1875–1892). A „Bibliográfia kézikönyv” terve keretében a következő művek készültek el: Vojislav Jovanović Marambo *Angol bibliográfia a keleti kérdésről* (sajtó alá rendezte Marta Frajnd); Miodrag Matićki *A szerb almanach és naptárak bibliográfiája* és Svetlana Stipčević *A Szerb irodalmi Társaság (1892–1978) irodalmi archívuma.*”

Az Intézet megalapítása óta nyolc tudományos tanácskozást készített elő, 1979-ben pedig nemzetközi tudományos tanácskozást rendez, amelyet az irodalomtudomány kommunikációs és információs elméletének szentelnek.

Az Intézet mind hazai, mind külföldi intézetekkel együttműködik. Együttműködik a Szerb Tudományos és Művészeti Akadémiával, a belgrádi Egyetem Filológiai és Filozófiai Fakultásával, a Matica srpskával. A Szerb és a Jugoszláv Tudományos és Művészeti Akadémiával és a Szovjet Tudományos Akadémia Világirodalmi Intézetével együttműködve „*Az antisziszta harc Jugoszlávia és a Szovjetunió irodalmában*” címmel tanulmánykötetet készít elő. Ugyanakkor az intézet együttműködik az NDK Tudományos Akadémiájának központi Irodalomtudományi Intézetével, és ennek keretében tudományos munkatárs cserét folytat. Az Intézet rendszeres szakmai összejövetelein számos külföldi kutató is részt vesz. Az elmúlt év óta az Intézetben egy hungarológus is dolgozik, akinek az a feladata, hogy tanulmányozza a magyar–szerb irodalmi kapcsolatokat.

(Fordította: Pálosi Anikó)

„ÉJTSZAKÁNAK VIRRASZTÓJA” – AVAGY
 HOGYAN SZÜLETETT MEG A
 „PETRICA KEREMPUH BALLADÁI”
 MAGYAR FORDÍTÁSA

A Helikon – Világirodalmi Figyelő szerkesztősege nemrég azzal a kéréssel fordult hozzám, szívesen közölne rövidebb műhelytanulmányt Miroslav Krleža *Petrica Kerempuh balladái* magyar fordításának keletkezéséről. Ez részleteket tartalmaz azokból a levelekből, amelyeket a magyarul is kitűnően beszélő szerzővel váltottunk a ballada magyar fordítása közben (1958. IX. 19-től 1959. III. 17-ig). A szerző összesen 59 oldal terjedelmű levelet írt. A kötet a budapesti Magyar Helikonnál jelent meg 1959 végén, az ellenőrzést Miroslav Krleža végezte, s a bőséges jegyzeteket Vujicsics D. Sztoján írta. Ennek a fordításnak és fordítói alapelveim kialakulásának az előzménye azonban több évtizedre nyúlik vissza, egész műfordítói, sőt irodalomszervezői munkásságom és hosszú évtizedek tapasztalatai előzték meg.

Mikor 1921 szeptemberében, alig húszéves koromban Pécs–Baranya szerb megszállása után Újvidékre kerültem, nem gondoltam volna, hogy a tervezett két hét helyett kerek tizenkét esztendő töltsék ebben a városban, és Párizs helyett, ahová francia nyelvtudásommal emigrációba szándékoztam menni, a szerb Athénban telepszem le, és itt folytatom Pécsen megindult írói pályafutásomat.

Az sem volt véletlen, hogy már Pécsen, a szerb megszállás idején francia–magyar nyelvtanárom az a Fehér Sándor volt, aki éppen Anatole France műveit fordította és *Május* címen irodalmi lapot szerkesztett (jómagam pedig az *Új Diák* c. rendszeresen megjelenő folyóiratot). Nem sokkal a proletárdiktatúra kitörése után az iskola baloldali tanáraink vezetésével belépett a szakszervezeti mozgalomba, amely abban az időben voltaképpen a Pártot jelentette. Pécs művészi életében az akkor ott élő Dobrovics Petár festőművész is vezető szerepet vitt (később ő lett a rövid életű Baranyai szerb-magyar köztársaság elnöke). A pécsi Dunántúli Napló és a Televízió pécsi kirendeltsége épp mostanában több sorozatban is megemlékezett arról, hogy már 1918. március 30-án önképzőkörünk, amelynek akkor Fehér Sándor volt a tanárelnöke, jómagam pedig az elnöke, Ady Endre ünnepséget rendezett, amelyet a Marseillaise-szel nyitott meg, befejezésül pedig az Internacionálét énekelt. A következő évben *Krónika* címen irodalmi lapot indítottunk, amelyet a később Nagyváradra emigrált Kondor Regős László szerkesztett, jómagam pedig a lapnak helyettes szerkesztője voltam. A Tanácsköztársaság idején a pécsi munkásság, elsősorban a bányászok, a munkásság akkori vezetőjével, dr. Hajdú Gyulával együtt átment a demarkációs vonalon, hogy részt vegyen a proletárdiktatúrában, és csak a Tanácsköztársaság leverése után tért haza. Érettségi után, 1920-ban a kommunista ifjúsági szervezetben vettem részt, s míg egyrészt a *Krónika* szerkesztője voltam, másrészt villamoskocsi vezető és a szakszervezet jegyzője. Így szinte természetes, hogy amikor a várost végül is Horthy csapatainak engedték át, mögöttem már komoly szakszervezeti munka állott. Így érkeztem 1921 őszén Újvidékre, ahol nem sokkal később *Út* címen avantgardista folyóiratot indítottam, s ekkor kerültem közvetlen kapcsolatba elsősorban belgrádi és újvidéki szerb írókkal (Petrović Veljkoval, Manojlović Todorral, a hajdani Holnaposok tagjával és Ady Endre egykori barátjával, Vasiljević Žarkoval, Leskovic Mladennel, Nenad Mitrovval és másokkal). Így keletkezett életemben egy olyan korszak, amikor Szenteleky Kornéllal együtt a *Vajdasági Írást*, majd a *Kalangyát* alapítottam. Ezekben az években kezdtem meg fordítói, majd később már komoly műfordítói munkásságomat. S mivel az eleven gyakorlati élet, a közösen rendezett magyar és szerb irodalmi esték kovácsoltak barátokká a szerb, majd a horvát írókkal, a modern szerb irodalmi mozgalmak sokkal előbb ismertettek meg a velünk egy irányban dolgozó szerb írókkal, mint a szerb irodalmi múlttal, még a fordítás terén is. Így szinte természetes, hogy csaknem egyidőben gyűjtöttem egybe *Kéve* címen a vajdasági magyar költők első irodalmi antológiáját, mint

Szenteleky Kornél és Debreczeni József tették ugyanezt, s 1928-ban Szabadkán a *Bazsalikom* című modern szerb és horvát költői antológiát adták ki. Az első, valóban műfordításnak jelenthető verset, Tin (Augustin) Uljevic *Mindennapi sirám* c. versét is csak 1928-ban jelentettem meg a szabadkai *Bácsmegyei Naplóban*. S előbb a szabadkai *Képes Vasárnapban*, majd az ebből kinövő *Vajdasági Írásban* már rendszeresen közöltünk a jugoszláviai magyar irodalommal együtt szerb fordításokat is. Ugyanakkor már „Láthatár” címen rovatot nyitottunk az ekkori utódállamok magyar íróival és irodalmi folyóirataival, és rendszeres kapcsolatot tartottunk fenn Kassák Lajossal (Bécs), Kuncz Adárral (Kolozsvár), Franyó Zoltánnal és Szántó Györggyel (Arad és Temesvár), Sinkó Ervinnel (még Pozsonyban), Földes Sándorral és több szlovákiai magyar íróval. Ez adta annak a folyóiratnak a címét is, amelyet már az emigrációból visszatérve, Budapesten indítottam meg (1933), és dolgoztam a többi közép-európai írókkal, elsősorban szerbekkel. Első nagyobb fordításaim a húszas és harmincas években jelentek meg a *Vajdasági Írásban*, Petrović Veljkotól, Branislav Nušićtól, 1931-ben pedig Manojlović Todortól adtam ki Újvidéken *A centrifugális táncos* c. modern színpadi drámát, amely kimondottan háborúellenes tartalmú volt. S csak természetes, hogy ekkor fordultunk a múlt irányába és figyeltünk fel a múlt századbeli fordítókra: Vitkovics Mihály szerb–magyar íróra, Székács József-re, aki már eredetiből fordított (a magyar népdalok kötetét is megelőzve). A század végén Zmaj Jovan Jovanović Petőfi Sándor és Madách Imre (*Az ember tragédiája*) fordításával szinte korát megelőző sikereket ért el komoly műfordításaival. Ugyanezt sikerült irodalompolitikai munkásságával elérnie Petrović Veljkonak, aki 1906-ban Budapesten adta ki egy ideig *Croatia* c. folyóiratát.

A jugoszláviai magyar irodalom megszervezése közben így érelődött meg bennem a gondolat, hogy újvidéki emigrációból visszatérjek Pestre és megpróbálkozzam a *Láthatár* c. folyóirat megindításával. Ekkor ért az első csalódás: a magyar királyi miniszterelnökség sajtóosztályának vezetője, Antal István, kereken visszautasította lapindítási kérésemet. Akkoriban lapengedély nélkül évente csak tízszer lehetett megjelentetni folyóiratot (mint előzőleg a vajdasági irodalmi lappal cselekedtem), ami azt jelentette, hogy minden állami támogatás nélkül csak az előfizetésekre lehetett szorítkozni. Műfordítás helyett tehát évekig csupán irodalomszervezéssel foglalkozhattam, annál is inkább, mert az akkori könyvkiadók semmi megértést sem mutattak a szomszédos népekkel való közeledésre; túlságosan élt még a régi szellem, a „kultúrfölény”, amely a szomszédos ún. „kis népek” irodalmait lenézte, és még csak gondolni sem lehetett arra, hogy a szomszédos népek irodalmából komoly és nagy művek jelenhessenek meg. Hosszú évek türelmes aprómunkája kellett ahhoz, hogy a Magyar Egyetemi Nyomda igazgatója, Máté Károly végre rászánta magát arra, hogy 1941 elejére három délszláv regényt megjelentessen a magyar könyvpiacra. Csupán a szombathelyi Pável Ágoston, ez az apostoli lelkű könyvtáros érte el, hogy a *Nyugat* egyik Cankar-fordítását megjelentesse. De a három magyar fordítást is csak úgy értük el, hogy előzőleg, a harmincas évek végén magyar könyvkiállítást rendezett folyóiratunk Belgrádban és Újvidéken, aminek viszonzására 1937-ben az első jugoszláv zenei, majd irodalmi estet megrendezhettük. (Ekkor mutattuk be a Zeneakadémián Manojlović Todor *Centrifugális táncosát* és a jugoszláv irodalmakból szemelvényeket magyarul.) Mire azonban a három első kötet megjelentetésével siker koronázhatta volna ezt a munkát, már ki is tört a háború, és a kirakatokból hamarosan el is tűntek az első délszláv könyvek. (A három kötet: Crnjanski Miloš *Örökös vándorlása*, Cankar *A szegénysoron* és Slavko Kolar *Ítéletnap* c. fordítása volt, a három fordító pedig: jómagam, Pável Ágoston és Hadrovics László, a budapesti szerb-horvát tanszék akkori vezetője.

Jött a háború vérzivatarra és az *Ahogy lehet* esztendei, amikor a mi szervező munkánkat csak a pécsi Egyetemi Kisebbségi Intézet és annak társfolyóirata támogatta, dr. Faluhelyi Ferenc egyetemi tanár vezetésével. Ebből a kelepceből, a barbarizmusból csak a felszabadulás hozhatott kiutat és nyithatta meg előttünk a szocializmus feltárló esztendeit, s a demokratikus könyvkiadás, a műfordító előtt kapuit. Most már egymás után jelentek meg a *Délszláv népballadák* (Faust könyvkiadó, 1942), Ivan Goran Kovačić nagy halálpoémája, a *Jama*, (először), majd utána sorra Ivo Andrić, Borisav Stanković művei, majd a tragikus cezúra után következtek a valódi műfordítás esztendei, amelyek először engedhették meg a gondolatot, hogy végre Miroslav Krleža munkáinak magyar fordítására is gondolhassunk. Ez azért volt különlegesen nagy feladat, mert Krleža talán legnagyobb műve, a *Petrica Kerempuh balladá* az úgynevezett kaj-horvát nyelvjárásban jelentek meg, s mivel ilyen szótár nem állt rendelkezésemre, arra gondoltam, hogy magához a szerzőhöz fordulok az eredeti mű magyar szövegellenőrzésére, mivel Krleža magyarul is kitűnően tud, s így az ő segítségével elkészíthetem a szöveg első magyar fordítását.

Hadd bocsássam itt előre, hogy az elmúlt több mint fél évszázad alatt mindig hűséges maradtam ahhoz a fordítási elvemhez, hogy az igazi nagy műveket sohasem a kiadók megbízásától várom, hanem mindig magam választom meg őket, bármilyen nehézségekkel kell is megbirkóznom. És mindig az volt az elvem, hogy elsősorban a szerb, horvát vagy szlovén klasszikus műveket igyekszem lefordítani, nem törődve a nehézségekkel. Így fordítottam le többek között Petar Petrović Njegoš *Hegyek koszorúját* (1947, majd kétnyelvűen 1976) Milan Rešetar filológus és irodalomtörténész szótárainak segítségével, Marin Držić *Dundo Maroje* c. művét, Prešeren *Szonettkoszorúját* stb., s mindig a formahűség szigorú szem előtt tartásával. Véleményem szerint sohasem szabad nyersfordítást használni, mert ez óhatatlanul szabadosságokra, félreértésekre vezethet. Sohasem kívántam „költőül” fordítani, mert ez lehet ugyan szép, de hamisításokra, mégpedig szép hamisításokra csábíthat. Inkább lassabban, de mindig gondos lelkiismeretességgel fordítok, s csak a legkisebb lehetőséget hagyom arra, hogy ilyen gondosság mellett félrefoghassak. A fordítás így nem adhat lehetőségeket szemfényvesztésekre; inkább legyen a fordítás egyszerűbb, de hűségesebb, semmint ocsó sikerre pályázzam. Ez az én legfőbb fordító ars poeticám, és ebben sohasem csalódtam, még ha kevésbé szemképráztató és „sikerebb” is.

Most tehát térjünk vissza Krleža művére, amely eddig öt nyelven jelent meg, s ezek közül a magyar fordítás volt a legelső; előttem senki nem gondolt arra, hogy magához a szerzőhöz forduljon kérésével. S most következzenek az 1958. szeptember 19-én kezdődő és 1959. március 17-én befejezett levélváltások fontosabb idézetei.

Zágráb, 958. IX. 19.

Tisztelt és kedves Csuka Zoltán,

Még egyszer köszönet a balladákért, vagyis a kéziratoknak első részéért, melyet a *Petrica Kerempuh* hal kapcsolatos első leveléhez mellékelte, s amelyet igen nagy érdeklődéssel olvastam.

Amint saját maga is említi, a fordítási munkák egyik legveszedelmesebb kalandjába bocsátkozott, abba, hogy egy olyan költői témát magyarítson, amely önmagában is kalandos, egy már rég elfeledett nyelven van elmondva s ez a nyelv ma felsebzett, össze-vissza ütődött és mindenfelől perforált s már csak árnyékként mozog egy különös spiritiszta szeanszon; inkább szentimentális sóhaj a sírok fölött, semmint eleven szó, s amelyről a szerző meg volt győződve, hogy egy olyan nyelvi rejtvényt képvisel, amely alkalmassá teszi arra, hogy a lírában egyik legnehezebb témát lehessen vele kifejezni, ez pedig a forradalmian irányzott jelszavak témája, melyeket közvetlen és igaz, úgynevezett autentikus lírai eszközökkel mondott ki a szerző.

Mindjárt az elején helyesnek tartom, ha előrebocsátom: az ön nyelvén, az ön magyar mondataiban, beszéde dinamikájában, képei meggyőző egyezéseiben sok olyan elem van, ami olyan frappánsan, meglepően hat, hogy ezeknek a véres balladának a szövegét helyenként úgy olvassa az ember, mintha a közvetlen magyar hangszerezés eredetijét olvasná. Egy *De Profundis* motívum eredetijét nemcsak a nyelvi kifejezés erejénél, hanem a mentalitásánál fogva is, s ami még lenyűgözőbb és különösebb (valójában pedig nem különös), a környezetnél, vagy amint másként mondják, az ambiantnál, vagy milieu-nél fogva.

Az ön fordításában vannak verssorok, melyek teljesen autentikusan hangzanak magyarul, egy és ugyanazon tér és idők legkülönbélebb komponenseinek végtelenül nagy számára való tekintettel, melyekben a dolgok és események a Duna mellett és Pannóniában a régmúlt történelmi időkben úgy fejlődtek, ahogyan fejlődtek és amelyek végül is ama nyomorúság forrásai voltak és maradtak, amely ezeket a balladákat, mint hajdani történelmi tragédiák bizonyos fajtájú rekviemjét, feltételezték...

Mindjárt az elején hangsúlyozni kívánom, hogy az ön fordításának már az első olvasása után (*prima vista*) azt a benyomást nyertem, hogy az a gondolat, amely szerint ezeket a balladákat magyarul is el lehet mondani, nem is olyan bizarr és

megvalósíthatatlan, mint az nekem, a született kételkedőnek, kezdetben, elvileg, látszott.

Hiszem, hogy a dolgot, mint ön maga is mondja, még lehet csiszolni és csinosítani, esetleg tökéletesíteni, vagy még jobban a kifejezésnek arra a tisztaságára emelni, amely minden jó és őszinte fordítás díszé, s amely minden tekintetben az ön fordítása, ott pedig, ahol még nem az, esélye van arra, hogy az legyen, mert amint látom, abban az intim hőmérsékletben születik és keletkezik, amilyen szükséges ahhoz, hogy a dolgok egyszerűek, elevenek és közvetlenek legyenek. Az első olvasás után is meg vagyok győződve, hogy a balladák, ha majd egy napon könyvalakban megjelennek, éppen arról fognak beszélni, ami ennek a költészetnek a célja is volt: hogy a népek sokkal közelebb állnak egymáshoz szenvedésben, megpróbáltatásaikban, véres sebeikben és bitóikban; sokkal közelebb, semmint a társadalmi hierarchiák felső emeletein és elkorcsosult tudatában ama nagyszámú negatív sémákban gondolják, mely a népeket századokon át a rég ismert recept szerint tartósan elválasztják egymástól: oszd meg és uralkodj . . .

Annak a konzultációnak értelmében, amelyről ön levelében ír, áttérek a témák vizsgálatára:

Mindjárt az elején felvetődik a legalapvetőbb kérdések egyike: *hogyan magyarítsuk Petrica Kerempuh nevét?* . . .

. . . A Kerempuh széles körökben nem csupán auditív asszociációként egyezik a „burag” (magyarul: bendő; ford. megj.), (a román burik), belek, falánk, nagyétkű, zabáló, tehát olyan ember fogalmával, aki állati bendővel, tehát pacallal táplálkozik, ennél fogva bendős, vagy bendőfaló, tulajdonképpen pacalos, vagyis potrohos, pocakos. Az, amit az olaszok úgy hívnak: trippone. A spanyol Sancho Pansa változata után az olasz Pedro Pancia, vagyis Trbonja Kuljenovic, akinél a venter animalis, mint az élveteg falánkoknál, akik felpuffadtak, meglehetősen voluminózis. Az ilyen ember pacalt eszik, triperijákban (pacalkimérés, ford. megj.) táplálkozik és nagyokat iszik, ahol a véres belsőségeket főzik, intestin, entrailles, belek, belsőségek vagy pacalok. Viscere. Kaldaune, Kaldaunenfresser, Kaldaunenhocker, Kaldaunenhaendler, Kuttelfleckenfresser, Gekroesensieder, Flecksieder, Kuttelwascher, tehát ganajtúró, disznóbeleket mosogatója. Vagy: Dickwanst, Schmerbauch, Dickbauch, olyan ember, aki Wampe-t eszik, puhány, aki egészen potrohos (pocakos, nagyhasú, hasas).

Hogy miként lehet ezt a jelképet magyarítani, nem világos előttem. Ha már a pacalról és a belsőségekről van szó, talán Pacal Petricának, Nagybelű Péterkének, vagy Gézengúz Petricának lehetne magyarítani, azt hiszem azonban – mivel Petricáról az eredetiben mint garabonciásról esik szó, – *Petrica Garabonciásra*. Ezek persze az auditív asszociáció széles körei, s hogy vajon a Till Eulenspiegel, Ukenspiegel, Ul den Spiegel e jelképének instrumentációja – ami tulajdonképpen annyit jelent, hogy nézz az ülededbe mint tükörbe – jól hangzik-e majd magyarul, olyan jól, mint a grabanciás – garabonciás, ez teljesen nyílt kérdés. Az én szubjektív véleményem az, hogy úgy lenne jobb, ahogy én javasoltam.

Az elemzés első kísérleteképpen az első balladát veszem:

Petrica és az akasztófavirágok . . .

(Levelezésünk során később azt ajánlottam, hogy a Petrica Kerempuh nevet ne magyarosítsuk, hanem inkább alcímnek tegyük az Éjszakának virrasztója főcím után, mert ezzel a lényegre utalunk, vagyis arra, hogy a „Kaj énekös” egy sötét korszakot énekel meg, mintegy annak virrasztója, egy forradalmi korszak megéneklője. Ezzel kapcsolatban a következő idézet emelem ki: cs. z.)

*

Megkaptam szeptember 30.-án kelt levelét, köszönöm. Az ön sorrendje szerint áttérek a megfelelő témára: in medias . . .

Mindenekelőtt ami a balladák címét illeti, ön hajlik az első levelemben említett érvek felé és kész arra, hogy javaslatom szerint a Petrica Kerempuhot Potrohosra magyarosítsuk. A potrohos, igaz, hogy pontosan egyezik ennek a ragadványnévnek az etimológiájával és szimbolikájával, amint azt az önhöz írt levelem 3.4. oldalán megemlítettem, hosszas töprengés után azonban e kérdés ügyében post hoc arra az eredményre jutottam, hogy a Petrica Kerempuh nevet a magyar variánsban is *mégiscsak hagyjuk meg* az eredeti Kerempuhnak minden nyelvi elemzés ellenére.

Utólag úgy gondolom, hogy a legvégső konzekvenciában Vujicsics és Hadrovics urak nem tévednek, s hogy a leglogikusabb és legopportunosabb, ha Petrica a magyar verzióban is Petrica Kerempuhként marad. E horvát Eulenspiegel szimbolikus jelenítését a kommentárban amúgyis megvilágítják, mivel a fogalmak és dolog egész soránál a kísérő szöveg minden esetre elkerülhetetlen. Az Index rerum et personarum egyebek közt sok nyitott kérdést és az elnevezések mélyebb értelmét úgy is magyarázza, hogy mindenki előtt világos lesz, tulajdonképpen miről is van szó.

Erre az elhatározásra, kedves Csuka, magának az ügynek pontos átvizsgálása után jutottam, miközben az analízis kiinduló pontjául e balladák szövegét vettem, amelyhez a Petrica Kerempuh név is elválaszthatatlanul fűződik. Igaz és pontosan úgy van, hogy a Kerempuh név átvitt értelemben kétségtelenül ugyanazt jelenti, mint a potrohos, viszont azonban ugyanúgy igaz az is, hogy Petrica jelensége az akasztófa alatt egész más gondolatársításokat és megjelenítéseket támaszt, mint a Potrohos képe, a fölfűjt és torkig jólakott, megelégedett álomszuszék képe, aki a beleivel muzsikál, a divány vankosain henyél és vesztegeti idejét, s tökéletesen közömbös mindazzal szemben, ami körülötte történik. Ha valójában vesszük, a Petrica Kerempuh név és fogalom, s e balladák tényleges *macabre motívuma* között alapvető szakadás van s ez az alapvető szakadás nem egyezik egy potrohos közömbösségével, mert véresen szarkasztikusan kell hatnia. Ha Petricát magyar variánsában garabonciásként hagyjuk, egyezem önnel abban, hogy ez nem helyes. Ennélfogva mindezek után az ügyet a legelső helyzetbe vetem vissza és azt javasolom, hogy maradjunk az ön eredeti indítványánál, hogy a könyv címét hagyjuk meg Petrica Kerempuh balladáinak. Erről végül is majd szóbelileg állapodunk meg, ha, mint remélem, október végén erre a megbeszélésre Zágrábba érkezük. . . .

Ami a balladák újabb fordítássorozatát illeti, ugyanaz az impresszióm, mint amilyen már első olvasásnál is volt. Ha a szélesebb értelemben vett lírai motívumok fordításáról van szó, az ön affinitását mindenképpen mélyebb körülmények, magának a milliónek nagyszámú egyezése feltételezi. Egyes dolgok az ön fordításában spontán és tökéletes fesztelenséggel folynak s eközben a ritmust és a rímet közvetlenül fejlesztik ki és könnyedén fluiditással olvadnak át az új nyelv kifejezés adekvát formáiba, ahogyan valamennyi lírai patak csobog és énekel, melyek ősidők óta szabadon áramlanak. A lírailag legnehezebb részek állandóan és következetesen a legszerencésebben sikerülnek önnek. Amint önnek már írtam is, vannak részek, melyeket autentikus magyar intonációként olvas az ember, persze vannak viszont olyanok is, melyeknél azt érezzük, hogy a Pegazus patkója leesett (hogy valóban weimarian unalmasan és üresen fejezzem ki magamat). Ez sajnós, a dolgok természete azokkal az elemekkel való harcban, amelyeket valójában mind a mai napig senki sem határozott meg ésszerűen.

Ne hagyja magát befolyásolni, kedves Csuka, az én aprólékoskodó alkalmatlankodásaimmal, ha ebben a levelemben is inkább a negatív, semmint a pozitív oldalakról beszélek, amely utóbbiak, ismételten hangsúlyozom, olyan nagy számban vannak, hogy az ön egész fáradozását teljesen jogosulttá teszi s hogy teljes figyelmet szenteljenek az ön költői erőfeszítésének, amely valóban teljes elismerést érdemel.

Kezdem a lamentációval: *Jaj neked, Jeruzsálem.*

Az ön szövege valósággal klasszikus példája lehet mindazoknak az érveknek, amelyek az ön vállalkozása pozitív volta mellett szólnak. Grosso modo. Valóban úgy olvashatja az ember, mint eredeti magyar lamentációt, ami az én szememben kezdetben, ami a fordítást illeti, megoldhatatlan rejtélynek tetszett. Önnek sikerült, hogy a magyar szövegnek egy középkori siratóének méltóságteljes, archaizált, egyenesen monumentális vonalát adja, hogy sine irae azt lehessen állítani, mennyire mintaképe mindannak, amiről tulajdonképpen banális és megkopott frázisokat mondanak, hogy egyes részek a fordítónak az affinitás, érzelem és nyelvi kifejezés titokzatos törvényei szerint jól fekszenek. . . .

1958. X: 10.

Kedves Csuka!

„Minden dalnak egyszer véget kell érnie” – mondotta valamikor egy népi énekesünk s tamburáját odacsapta a gyepre, befejezve ezzel énekét nagy örömeire saját magának és hallgatóinak is . . . Így hát, kedves Csukám, mi is végére jutottunk ezeknek a Kerempuhi balladáknak, s most negyedik vagy ötödik levelemet írom hosszabb szünet után önnek, miután Belgrádból, ahol több hetet töltöttem, hazatértem. Abban a reményben írom önnek ezt a levelet, alkalmunk lesz arra, hogy a nyitva hagyott kérdésekben *részletesen* elbeszélgessünk látogatása alkalmával, még ebben az évben vagy a jövő év elején.

Átnéztem az anyag utolsó részét s elküldöm megjegyzéseimet önnek azzal az általános fenntartással, hogy saját kedve és választása szerint használja fel őket, ahogy azt legjobbnak és legoportunosabbnak véli. Azokat a részeket, amelyek vérmérséklet vagy a téma rokonsága szempontjából önnek legjobban megfelelnek, minden nagyobb nehézség nélkül, közvetlenül és egyszerűen gyűrte le, (amint már írtam is erről önnek), ott pedig, ahol a dolog ingadozó, ahol úgyszólván vibrál, ahol a tónus nem egészen tiszta, vagy a polifónia világos vonala elvész a parafrázisokban, melyek nem egyezők az eredetivel, ott a fordító *licentiae poeticae*-je iránti teljes respektussal esetleg még teljes figyelmet kellene szentelni az egyes részletek cizellálásának. Hogy azonban ezt a munkát továbbra is levelezés útján végezzük, túlságosan bonyolult lenne s ilyen módszer szerint az ügy a végtelenbe húzódhatik. Ennélfogva a munka úgy, ahogy van, mehet imprimaturrel s ha önnek ez szükséges, kiemelheti, hogy ezt a fordítást hiteles fordításnak lehet tekinteni, a szerző teljes jóváhagyásával. Mindenesre az volna az ideális, ha stílusbeli, esztétikai (s minden tekintetben baráti) analízis alapján fesztelen beszélgetés keretében tárhatnánk fel vagy egyezhetnénk meg az egyes frázisok vagy kifejezések második vagy harmadik változatában, ha azonban ez technikailag nem lesz lehetséges, emiatt ne sokat fájjon a fejünk. Köszönetet mondok önnek a jóakarataért s hogy egy patetikus frázist használjak, azért az áldozatos és nemes igyekvéseért, amellyel ezeket a balladákat magyar talajba átültette, amit az ön gondos fáradozása nélkül aligha lehetett volna egyáltalában elképzelni. . . .

1958. XII. 11.

ÉVFORDULÓ

VITKOVICS MIHÁLY SZÜLETÉSÉNEK 200. ÉVFORDULÓJA

A KÉTNYELVŰSÉG KÉRDÉSE

Közép-Európa keleti felében hosszú évszázadok óta *több nép együttélésének* a tanúi vagyunk.

A közép-kelet-európai összehasonlító irodalomtörténeti kutatások – művelők iskolázottságától, felkészültségétől, világnézeti beállítottságától függően – különböző módszerekkel közeledtek az együttélés irodalmi-művészi következményeihez. A fejlődés legszó, legkezdetlegesebb fokán a hatások mechanikus bemutatása folyt; a nacionalizmus korszakában a filológus minden áron azt akarta „bebizonyítani”, hogy irodalmának a másik nép irodalmára gyakorolt hatása nemzetének bizonyos *felsőbbrendűségét* biztosít. Századunk harmincas éveiben fiatal kutatóink felismerték ennek a mechanikus, nacionalista fogantatású hatáskutatásnak a gyöngéit, s feladva az irodalomtudomány műközpontúságának szempontját, inkább az ideológiai (szellemi) áramlatoknak azt a *rokonságát* keresték, amely ugyancsak az egymás mellett élésnek, a vegyesnyelvűségnek a következménye volt. Nem tagadom: a magam nemzedékéről beszélek, többek között arról a Gál István-szerkesztette *Apollo* című folyóiratról, amely szinte klasszikus fogalomná vált minden kelet-közép-európai komparatista számára; úttörő jelentőségét még akkor sem lehet letagadni, hogyha közleményeiben *mai szemmel* nézve túlságosan sok a hungarocentrizmus (a magyar irodalomnak a középpontba állítása némileg a többiek kárára), s erősen érvényesül a szellemtörténet hatása. E korlátok ellenére mégiscsak az *Apollo* körül csoportosult fiatalok elvitathatatlan érdeme, hogy az egymás mellett, vagy éppen együttélés politikai következményeinek, a nemzetiségi ellentéteknek, harcoknak a felismerésével egyidőben, vagy éppen azok ellenére a szóban forgó népek irodalmi fejlődésének *rokon vonásait* hangsúlyozták.

Nincs szándékomban, hogy hosszas tudománytörténeti fejtegetéssel mutassam be: hogyan jutottunk el mai álláspontunk és módszereink kialakulásáig. Annyit mégis el kell mondanom, hogy 1945 után pillanatnyi megtorpanás következett be a magyar komparatistikában; irodalomtörténetírásunk inkább *belterjes* gazdálkodást folytatott, hogy aztán a Budapesten 1962-ben lezajlott Összehasonlító Irodalomtörténeti Kongresszus kezdeményezésére mind szélesebb és szélesebb körben terjedjen el annak a *párhuzamos* fejlődésnek a vizsgálata, amely a magyar és a vele szomszédos népek irodalma között tapasztalható. A társadalom-, illetve gazdaságtörténeti alapú, ugyanakkor a műközpontúságáról sem megfélemező analízis, s ennek az analízisnek a következtében egy végső szintézisre törekvő összegező munka jellemző a mai magyar komparatistikára, főleg arra az ágára, amely szomszédainkkal, s így a többi között a délszláv irodalmakkal is foglalkozik. Ezen a marxista világnézeten alapuló, egyidőben analitikus és szintetikus munkán belül nem ismerünk a többitől mereven elválasztható, egyedül üdvözítő módszert: a kétségtelenül meglevő hatások kutatásától kezdve az eszmetörténeti párhuzamok kimutatásán át egészen a belső (művészi) fejlődés tipológiai rokonságáig s a legkülönbözőbb módszerekkel végzett műfordítás-elemzésig minden munkát el kell végeznünk, illetve végeztetnünk, amely a velünk szomszédos irodalmak rokonságára (és – természetesen – a mi fejlődésünkől eltérő vonásaira) mutat rá. A párhuzamos, illetve rokon fejlődés és az egymástól eltérő vonások dialektikus egységéből fog kialakulni az a *szintézis*, amelyet majd el kell készíteni Európára vonatkozóan irodalmairól, amelybe a magyar és a délszláv irodalmak is tartoznak.

Anélkül, hogy ennek az egyszerre analitikus és szintetikus munkának a részletkérdéseivel foglalkoznék, mindössze egy problémára szeretném felhívni a figyelmet, amely a több évszázados együttélés eredménye, s amely jelentős szerepet játszik abban is, hogy irodalmaink közt olyan sok rokon vonás található. Ez az egymás mellett, sőt egy területen élő népek értelmiségének *két-, három-, sőt többnyelvűsége*. A „Triesztől keletre” eső területen, főleg ott, ahol hosszú évszázadokon keresztül

a *latin* volt az egyház és az állam hivatalos nyelve, egyszerre kettő vagy több is keveredett az egyének mindennapi (vulgáris) nyelvhasználatában. Akárcsak az egymás mellett, illetőleg az együttélés ténye, ez is arra adott alkalmat a nemzeti öneszmélés, majd a nacionalizmus korában, hogy a historikus, és különösen az irodalomtörténész, a múltba a maga korának szemléletét visszavetítve saját nemzetének „elsőbbiségét”, „fölényét”, kultúrájának kizárólagosságát hirdesse a másikkal, illetőleg a többiekkel szemben. Az együttélésnek – természetesen – etnikai keveredés is következménye lett: az etnikai keveredést pedig ismét csak két vagy több nyelvet beszélő egyének, nemzedékek, közösségek követték.

Anélkül, hogy a vulgarizálás hibájába akarnék esni, több etnikum együttélésének s a vegyes nyelvűségnek a hazához való viszonyulás, a patriotizmus szempontjából való következményéről is szólnom kell. Ott, ahol ilyen harmonikusan, így is mondhatnók: családi együttesben él egymás mellett két-három nemzetiség nyelve, ahol ennyire nem tesznek a használatuk között *minőségi* különbséget, ott egészen nyilvánvaló, hogy a mai értelemben vett nemzetiségi ellentét, ellentmondás vagy éppen gyűlölködés is hiányzik. A feudális társadalmi rendben csak elszórtan találkozunk nemzetiségi sűrűdásokkal. Egyfajta közös patriotizmus kötötte össze a kiváltságos társadalmi osztályok tagjait, amelyet mi a történelmi Magyarország viszonylatában – mert a mai magyar nyelv nem tud különbséget tenni az „ugarski”–„madarski” („uhorský”–„mad’arský”) szó között (s ennek is megvan a maga oka) – latinul „hungarus patriotizmus”-nak nevezzük. E *hungarus patriotizmuson* belül a hivatalos latin nyelv uralma alatt az egyes vulgáris nyelvek között nem tettek lényegbevágó különbséget, s ahogy több nyelvű volt az irodalmon kívül állók családi élete, úgy kell tudomásul vennünk egyes költők, írók többnyelvűségét is. Nemcsak azt, hogy bizonyos XVII. századi históriás énekek közös tematikája alapján több nyelven is daloló vándorénekesek létét lehet feltételeznünk, hanem szólnunk kell a verseket két nyelven faragó Beniczky Péterről, a leveleit a protestáns szlovákok biblikus cseh nyelvére író, verseket magyarul szerző Rimay Jánosról, a műveit a XVIII. században négy nyelven szerkesztő Béli Mátyásról, a „civis neosoliensis, natione pannoniensis” Kollár Ádámról és így tovább.

A több nyelvű írónak ez az átmeneti típusa viszont Kelet-Közép-Európának más tájain, sőt fejlettebb korszakokban is megtalálható. A cseh felvilágosodás (vagy – ahogy a cseh irodalomtörténetírás nevezi –: „nemzeti felújulás”) első nemzedékeinek vezéregyénisége, Josef Dobrovský, németül írt, ha „komolyabb” témáról szólt (például németül írta meg cseh irodalomtörténetét), a cseh nyelvet népszerű és népszerűsítő munkákon pallérozta. Ugyancsak kétnyelvű volt például a szlovén felújulás nem egy írója, s a magyar Batsányi is írt németül.

Az, amit „hungarus patriotizmus”-nak neveztünk, az egymás mellett, együtt élő nemzetek polgárosodásával párhuzamosan bizonyos átmeneteken keresztül átváltozik modern nacionalizmussá, s ez teremti meg a magyarok, szlovákok, magyarországi németek, horvátok stb. egymástól most már sok tekintetben független, nemzeti irodalmát.

Azt a nemzeti irodalmat, amelynek – természetesen – már a XVI. századtól kezdve megvannak az egyes népeknél a maga több-kevesebb intenzitású előzményei, s amely a XVIII. század második felétől kezdve lesz az önálló nemzeti lét megteremtőjévé, majd a XIX. század folyamán foglalja el a helyét a megfelelő európai színvonalon. Balassi Bálinttól kezdve Petőfiig ugyanazokon a buktatókon, kitérőkön át vezet az út, mint Ján Silvánról Hviezdoslavig vagy Gundulićról Mažuranićig.

Két- és egynyelvűség, a feudális patriotizmusból a modern nacionalizmusba (nemzeti öntudatba) való átmenet kérdésében a szerbeknél, illetőleg szerb–magyar viszonylatban vajon ugyanez-e a helyzet?

Erre a kérdésre igyekeztem választ adni Vitkovics Mihályról (Mihailo Vitković-ről), a kétnyelvű költőről írt tanulmányomban. Bevezetésként megemlítettem, hogy azok a szerbek, akik a XVII. század végén költöztek be – a törökök elől menekülve – az akkori Magyarország területére, a Habsburgok katonai szolgáltatásban állva bizonyos kiváltságokat élveztek, kezdve azzal, hogy a hitüket is megtarthatták egészen addig, hogy önálló nemzeti-nemzetiségi életet éltek az ország keretein belül. Mintegy külön államot alkottak az államban mindaddig, amíg az uralkodó háznak a török hatalom ellen vívott küzdelemben szüksége volt rájuk. Mint tudjuk, nemcsak az ország déli határvidékein helyezkedtek el, szétrajzottak egészen Egerig, Győrig, Szentendrétig. S attól a pillanattól kezdve, hogy Bécsnek már nem volt a katonai szolgálatukra szüksége, mint egyházukat szolgáló értelmiségiek (papok, tanítók) vagy mint kereskedők igyekeztek beleilleszkedni az ország életébe. Megtartották *szerb öntudatukat*, amely – már a röviden bemutatott előzmények következtében – erősebb és önállóbb volt az országban lakó többi népcsoport nyelvi-nemzeti öntudatánál, de ugyanakkor akarva-

akaratlan beleilleszkedtek abba az *életformába*, amelynek a részeseivé kellett lenniök attól a pillanattól kezdve, hogy katonai szolgálatukra nem volt többé szükség. Vitkovics Mihálynak Egerben töltött gyermekéveivel igyekeztem bemutatni e kettős helyzetet: a szülői házban gonddal ápolták a család pravoszláv–szerb hagyományait, annyira, hogy a költő még felnőtt, pesti ügyvéd korában is a szerb nyelvű pravoszláv istentiszteletek szép hangú, szenvedélyes énekese maradt, ugyanakkor játszó-pajtásai, iskoláztatása, első nagy ifjúkori szerelme révén jól beleilleszkedett abba a kedélyesen provinciális, daloló, mulató, udvarló, szüretelő, kiránduló, táncos és széptevő életformába, amely nemcsak Egerben, hanem országszerte a kis- és középnemes, honorácior-értelmiségi osztálynak, illetőleg rétegnek az életformája volt. Vitkovics Mihály – akárcsak számos szerb nemzetiségű, illetőleg származású kortársa – így kora gyermek éveitől kezdve kettős életet élt, mert *kettős hatás érte*: mászt kapott a családi múlttól, mint attól a környezettől, amelyben élnie adatott. Az ő ősei, szülei nem a hungarus patriotizmusból kiválva jutottak el a nemzeti öntudatosodás útjára: a kor szerb származású értelmisége a Habsburgok által eladdig biztosított relatív nemzetiségi autonómia elvesztése után kettő között választhatott: elindulhatott a magyarrá asszimilálódás útján, mint részben Vitkovics, – vagy saját nemzetének a harcosává lett, mint költőnknek tehetségesebb, jelentősebb barátja, Lukijan Mušicki. Tudjuk, Budán mind a ketten ugyanannak az iskolának voltak a tanulói, mindkettejüket ugyanaz a tanár, Tóth Farkas tanította meg Horatius szeretetére, mindvégig jóbarátok maradtak, Mušicki is, Kazinczy is Vitkovicsnak köszönhetette azt a – ha csak rövid ideig is tartó, de jelentős – kapcsolatot amelynek mindmáig megvan a fontossága a magyar–szerb irodalmi érintkezések történetében. A két jóbarát között életük végéig nincs semmi ellentét, Mušicki – Vitkovics hirtelen halálának hírére – ódát akar írni, de nem tud elkészülni vele, annyira elszorul a torka az elfogódottságtól –, s az egyik mégis *kétnyelvű* költővé vált, akinek a magyar irodalomban viszonylag nagyobb a jelentősége, a másik viszont a szerb klasszika nagy úttörőjévé, akit baráti szálak fűztek ugyan a magyar irodalom nem egy képviselőjéhez, de aki mégiscsak *egyértelműen szerb* költő volt. Mi ennek a kettéválásnak az oka? Meg lehet-e állapítani egyáltalán, legalábbis megközelítő pontossággal?

Vitkovics Mihály meglehetősen sokoldalú, gazdag munkásságát nem lehet röviden áttekinteni, még akkor sem, ha annak csak a költő kétnyelvűségét igazoló, illusztráló tényezőire vagyunk tekintettel. Csak egy-két olyan mozzanatra akarnám felhívni a figyelmet, amelyeket a kelet-közép-európai irodalmi kétnyelvűség szempontjából nemcsak Vitkovics esetében, hanem egyáltalán fontosnak tartok. Lehetséges-e, hogy Vitkovics azért lett Kazinczy pesti triászának vezére, mint szervező, a magyar irodalomnak nem is jelentéktelen tényezője, mert j o g á s z lett, s ezzel akarva-akaratlan magáévá tette a XIX. század első felében a magyar értelmiségre oly jellemző életformát? Mušickit pedig a szerbséghez kötötte elháríthatatlanul az, hogy a pravoszláv egyház papja, mégpedig végül is magas rangú papja, archimandritája, majd püspöke lett? Vallás és nemzetiség e korbeli kapcsolatáról éppen Vitkovics vendégszerető házában folyt Helmezy Mihály és a szépassági német származású (lutheránus) Thaisz András közt a vita, s hogy Vitkovics sem szakított, halála pillanatáig sem a szerbséggel, azt temetése is bizonyítja: Stefan Stanković, a budai görögkeleti szerb püspök végezte a gyászszertartást, ugyanakkor az élő magyar irodalom legkiválóbb alakjai, magával Vörösmartyval az élen, könnyezve álltak körül ravatalát.

Kettős jellem? Vagy éppen jellemtelenség? Ezt a kérdést csak akkor tehetjük fel ilyen éles kíméletlenséggel, ha a magunk gondolkodásmódját vetítjük vissza a múltba. Ezt teszi az is, aki csodálkozva kérdi: mi az oka annak, hogy ő, aki szerb származású, akinek otthonról kellett ismernie a szerb népköltészetet, Székácsról, Bajzától és többi kortársától eltérően – egy rosszul sikerült kísérletétől eltekintve – nem az credeti formában fordítja annak gyöngyszemeit, hanem annak a könnyed, magyaros verselésnek a modorában, amelyet ifjúkorában Egerben és környékén sajátított el? Ugyanakkor, amikor pesti otthonában is vidám mulatságok kedélyes nótafája: – magyarul is, szerbül is mind a rövid állatmese műfajában, mind epigrammaival annak a klasszikus izlésnek a képviselője, amelyet az általa is oly tisztelt Virág Benedektől tanult; sőt, ha nem ő mutatta is be Mušickit Virágnak, arról már ő gondoskodott, hogy ez a kapcsolat sohasse szakadjon meg. Klasszicitás és népiesség: ez az egymásnak csak látszólag ellentmondó két véglet érvényesül abban is, hogy klasszikus formában megírt epigrammáit szerbül a magyar provincia hagyományos versformáiban: nyolcasokban, felezős tizenkettősökben írja meg.

Vitkovics annak az *átmeneti korszaknak*, a tipikus jelensége, amely a XIX. század első évtizedeinek Magyarországra jellemző. Kétnyelvűsége éppen úgy átmeneti jelenség, mint az, hogy az

ország egyik legnevesebb, legügyesebb fővárosi ügyvédje volt, ugyanakkor mind magyar, mind szerb nyelvű költészet, de főleg szépprózája tele van a vidéki élet idilli életformája utáni vágyakozással. Állandóan panaszkodik, hogy sok ügyvédi tennivalója miatt nincs ideje írni, ugyanakkor szenvedélyes prókátor, aki szolgálatnak is tekinti ezt a foglalkozást: egyrészt mert így öntudatos szerb (Teodor Pavlović) és öntudatos magyar (Deák Ferenc) jogászokat tudott felnevelni, másrészt mert tiszta jövedelmét (volt olyan év, hogy 20 000 forintot!) a magyar és a szerb irodalom céljaira áldozhatta. A háza nyitva állt mindenki előtt, aki a magyar irodalom szolgálatában állt, Horvát Istvántól és Szemere Páltól kezdve Kölcsey és Kisfaludy Károlyon át egészen Vörösmartyig korának minden jelentős írója megfordult nála, – ugyanakkor Mušickin kívül más szerbek is meglátogatták, leveleztek vele, sőt, egyszer ott ebédelt nála Vuk is, az a Vuk, akivel – legalábbis szerintünk – nem a nemzetiségi kérdésben, hanem az irodalmi nyelv kérdésében nem tudtak megegyezni. Vitkovics hiányos szerb iskoláztatása következtében sohasem jutott el a szerb nyelv tudásának arra a fokára, hogy Karadžić reformját teljesen el tudta volna fogadni.

S mégis ő a korai szerb széppróza egyik megalapítója! Nemcsak a *Spomen Milice*, Kármán: *Fanni hagyományainak* ez a kicsit ügyetlen, a maga korában mégiscsak sikert aratott fordítása tanúskodik erről. Mint Kelet-Közép-Európa csaknem valamennyi nemzetének kezdő szépprózáírója, ő is Marmontel egyik meséjének szerb adaptálásával csiszolta a tollát. *Moja Želja* (Az én vágyam) című írásával pedig nemcsak már ismertetett vidékre-, idillre-vágyódását fejezi ki, hanem bemutatja a magyarországi szerb falu egy-két jellegzetes figuráját is, egy kicsit a szentimentális szépprózából a realiztikusabb epika irányába mutatva.

Mai szemmel, a kialakult, érett magyar vagy éppen szerb–horvát nemzeti öntudat szemével nézve, Vitkovics Mihály egész lénye, működése, nemzeti hovatartozandóságának kérdése: csupa ellentmondás. De nem értjük meg a kor Magyarországnak s benne a szerbségnek a történetét, ha ezt a látszólagos ellentmondást nem tudjuk *feloldani*. Ha nem értjük meg a Jovan Patićok, a Hadžićok és mások világát, ha nem tudjuk felfogni, hogy a nemzetiségi *harc* kétségtelen ténye mellett az együttélés számos más jelenségének is tanúi lehetünk.

Azt a jelenséget, amelyet Vitkovics rövid bemutatásával igyekeztem érzékeltetni, egy fiatal szlovák kutató, Rudolf Chmel magyar–szlovák viszonylatban a „bilateralitást” (Arató Endre fordításában: „kettős irodalmiság”) megjelöléssel látta el. A kettős irodalmiság többet jelent és bizonyos fokig más minőségű fogalom is, mint a kétnyelvűség. Azokról az írókról és arról az olvasóközönségről szól, akik helyzetük, *adottságaik* (többek között éppen a kétnyelvűségük) *következtében egyszerre* két irodalom áramkörében élnek, két irodalom aktív vagy passzív tényezői.

A szerb s a magyar irodalom fejlődésének számos tipológiai rokon vonásáról is beszámolhatnánk. Nem is lehet ez másként, hiszen hasonló társadalmi-gazdasági alaptól nő ki mind a kettő. Hogy nyugat felől mennyire nem tudják megkülönböztetni őket egymástól, azt John Bowring: *Poetry of the Hungarians* . . . című antológiájának egyik „magyar népdal”-a bizonyítja: Nesze vedd el jegy gyűrűdet, – az angol szövegben: *The parting girl* . . . Vitkovics fordította szerbből, s mindenki eredeti magyar népdalnak hitte!

A tipológiai összehasonlítás messze vezetne e fejtegetésem tulajdonképpeni céljától. Csak azt akartam bemutatni: a *kétnyelvűség* Kelet-Közép-Európában még a nemzeti öntudatosodás korának kezdetén sem kivételes vagy éppen elszigetelt jelenség. *Ma* csak pozitíve értékelhetjük: biztosította a hidat irodalmaink között akkor, amikor egyébként megindult az egymás mellett élő nemzetek között az uralkodó osztályok szította harc.

Sziklay László

A. H. Робинсон: *Борьба идей в русской литературе Ху 11 века* Москва, 1974. Изд. Наука, 404.

A szovjet irodalomtörténészek abban egyetértenek, hogy a XVII. század a középkorból az újkorba való átmenet kora. De azzal kapcsolatban, hogy milyen irodalmi irányzat volt uralkodó ebben az átmeneti korban, a vélemények megoszlanak, s így egyszerre három terminus: a barokk, a preklasszicizmus és a reneszánsz is használatos.

A. N. Robinszon könyve nem a vita lezárására vállalkozott. A szerző az átmeneti kor irodalmát nem tartja jellemezhetőnek egyetlen irodalmi irányzattal, még a legelfogadhatóbbnak látszó barokk sem. Kiindulópontja más: az írók szociális és eszmei kötődése alapján két eszmeáramlatot különböztet meg a kor irodalmi folyamataiban: az ún. „udvari” és a „demokratikus” irodalmat – s az összehasonlító módszert alkalmazva sikerült is mindkettőt világosan körülhatárolnia.

Az eszmék harca az irodalomban azokat a legfontosabb konfliktusokat tükrözte, amelyek az átalakuló valóság hatására jöttek létre a kor társadalmi tudatában.

Az összeütközések állandó színtere az Alekszej Mihajlovics cár (1645–1676) és Nyikon pátriárka (1605–1681) által bevezetett állam- és egyházreform körül kibontakozó éles vita volt. A két tábor, az „udvari” és a „demokratikus” írók közötti ellentét leginkább akkor mutatkozott meg, amikor a társadalmi-politikai harcba beavatkozva lényegében egymással polemizáltak.

Robinszon a két egymással szemben álló tábor vezetőjére koncentrál. Az egyik Petrov Avvakum

protopópa (1621–1682), az orosz fanatizmus első képviselője, akit három másik társával együtt Pusztoszerje főterén hitéért megégettek, önéletírásával (magyarul megjelent: 1971) maradandót alkotott. – A másik tábor vezető egyénisége, Szimeon Polockij (1629–1680). A soproni Lackner Kristóf-ülésszakon Angyal Endre a kelet-közép-európai manierizmus problémáit vizsgálva említette nevét, egy szívalakú verse kapcsán megköszöntve a Hocke által meghatározott „formális manierizmusok” meglétét nemcsak nála, hanem más orosz, ukrán és lengyel költőnél is. Ez a terminus azonban – jöllehet Polockij esetében nagyon is helyénvaló – Robinszon könyvében nem szerepel.

Avvakumot és követőit raszkolnyikoknak, azaz szakadároknak titulálták, mégis Avvakumnak volt igaza, amikor eretneknek nevezte a reformereket, tehát a hivatalos államműködés képviselőit, hiszen ők tértek le a hagyományos hitről. Néhányan többször is váltogatták hitüket, ami az európai eretnekeknél sem volt ritka jelenség. (pl. Arszenyij-Grek, aki előbb pravoszláv, később katolikus, mohamedán, unitárius, majd újra pravoszláv és végül eretnek lett.) A szerző számos hasonló jelenséget talál az európai és az orosz kortárs irodalomban, kultúrában. Lényeges megállapítása, hogy mindez meghatározott szociális-ideológiai folyamatok tipológiai közelségéből ered.

A jó uralkodó eszméje, az ars imperandi (az uralkodás művészete) és az ezzel kapcsolatos kérdések pl. éppúgy érdekelték az orosz írókat, mint bármely más európai államban. Avvakum és Szimeon Polockij egyaránt a cár személyét, tetteit minősíti, amikor Alekszej Mihajlovics cár haláláról írva egyik a pokolban, másik a para-

Folyóiratunk cikkeiről az American Bibliographical Centre *Historical Abstracts* c. kiadványában bibliográfiai nyilvántartást készít.

dicsomban képzelel és írja le (barokk toposzok segítségével) a cár túlvilági életét. Másként ítélték meg az uralkodó és az alattvaló viszonyát is. Mindketten az egyenlőség elvét vallották, de Polockij a cár, Avvakum az Isten előtti egyenlőség elvét hirdette, tehát szerinte a cár is ugyanolyan értékű, mint minden földi ember. Állam és vallás viszonyával kapcsolatban Szimeon Polockij és társai azt vallották, hogy a cár feladata az igaz hit őrzése, s hogy a hitben tévelygőket bármilyen módon gyógyítsa – tehát lényegében az állami beavatkozás jogosságát hirdették. Avvakum, aki akárcsak nálunk Borsos Tamás, saját bőrén tapasztalhatta, mit jelent az állami beavatkozás, az üldözöttek nevében azt hirdette, hogy a hit dolga lényegében lelkiismereti kérdés. Az állam csak egyféleképpen: toleranciával viszonyulhat ehhez.

A szerző Klaniczay Tibort idézi annak bizonyítására, hogy a rend, az udvari szertartások esztétikája ugyanúgy megtalálható Nyugat-Európában, mint orosz földön. Ezek után az első orosz színházat, ennek repertoárját és dramaturgiáját vizsgálva Robinszon arra a megállapításra jut, hogy itt is tipológiai analógiát találunk Nyugat-Európával: az ún. barokk teatralitás Tessauro értelmezése szerint érvényesül: az élet nemcsak álom, hanem színházi előadás is.

Az ikonfestők emberbrázolásáról folytatott vita is nagyon termékeny volt: mindkét harcoló fél segítette abban, hogy pontosan tudatosítsa és kifejtse saját eszmei-politikai nézeteit és stilisztikai elveit. A köznyelvi stílus szállt harcba itt a szónoki stílussal, s ez lényegében abból fakadt, hogy teljesen másképp használták ki az őket körülvevő „kétnyelvűség” atmoszféráját.

Szimeon Polockij írott műveiben az egyházi szláv nyelvet vette alapul, bátran formálva és ékesítve azt a skolasztikus tudományok minden díszével, s ily módon elhatárolta az általános nyelvi gyakorlattól, azaz a köznyelvtől. Prédikációiban (tehát szóbeli műveiben) viszont szívesen használta a köznyelv fordulatait. Avvakum bátran bevitte ezt a kétnyelvűséget műveibe, bizonyítva egy és ugyanazon dolog két oldalának irodalmi létjogosultságát és egyenjogúságát. Nagyon gyakran ismételte önmagát úgy, hogy leírt valamit egyházi szláv nyelven, s utána értelmezte azt oroszul.

Az „udvari” és a „demokratikus” áramlat, irányzat összehasonlítása nemcsak az átmeneti kor irodalmának, politikai gondolkodásának tanulmányozása miatt érdekes, hanem az orosz nemzeti irodalom további alakulása szempontjá-

ból fontos perspektivikus jelenségek kiválasztása miatt is.

Az udvari irodalmat elsősorban egy új arisztokratikus irodalmi kultusz megteremtésére való törekvés jellemezte, amely lényegében a klasszicizmus felé egyengette az utat. A demokratikus tábor írói az „egyszerűség” és „igazság” jelszóval harcoltak udvari ellenfeleik „külső bölcsessége”, filozófiája és ékesszólása ellen – s lényegében a XIX. században győzedelmeskedő realizmus alapjait rakták le.

Somi Éva

Andrzej Sieroszewski: *Węgierska i polska powieść historyczna w dobie romantyzmu* Warszawa, 1976 Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 112.

A „Rozprawy Uniwersytetu Warszawskiego” c. sorozat 106. köteteként megjelent tanulmány a lengyel–magyar összehasonlító irodalomkutatás igen jelentős eredménye. Andrzej Sieroszewski, a lengyelországi magyar irodalomtudomány elismert művelője, a varsói egyetem magyar tanáraként docense a könyv bevezetőjében röviden vázolja, hogy mi teszi lehetővé és indokoltá a hasonló jellegű munkák létrejöttét. A magyar és a lengyel történelmi regény példáján rámutat, hogy egy-egy korszak irodalmi jelenségei közt az igazi rokonságot nem a közvetlen „hatások”, hanem a társadalmi, az emberi tudat hasonló állapotai teremtik meg. A kelet-európaiság, a két nép részletekben eltérő történelme, a különböző nyelv, amely kizárja az esetleges közvetlen hatásokat – e tényezők megfelelő alapot szolgáltatnak egy meghatározott irodalmi jelenség fejlődésének elméleti vizsgálatához, tipológiai analógiák és különbségek feltárásához. Sieroszewski kerüli a hatások filológiai precíz kimutatását, mindig az általánosabb természetű következtetésekre törekszik, az irodalmat a társadalmi tevékenység szférájában vizsgálja. A lengyel és a magyar történelmi regény egymástól független fejlődését a szerző néhány adattal támasztja alá: Jókai első regényei a múlt század hetvenes éveiben, Jósika Miklós *Az utolsó Báthori* (1837) c. műve 1887-ben jelent meg először lengyel nyelven. Kraszewski munkásságát szintén csak a hetvenes évek végén ismerték meg a magyar olvasók.

A szerző szándékosan nem a „romantikus történelmi regényt” választotta vizsgálata

tárgyául, hanem a regény e válfaját teljes egészében elemzi a romantika korában. Csak szélesebb perspektívába ágyazva tudja világosan láttatni a fejlődés fő vonalát, kijelölni a történelmi regény társadalmi-politikai funkcióját az adott időszakban, hiszen a művek többnyire nem annyira egyértelműek, mint az irodalmi programok. A történelmi korszak valósága azonban kétségtelen. Tekintve, hogy a lengyel és a magyar irodalom fejlődési ritmusa eltér egymástól, a szerző különös figyelmet fordít a periodizációra, a két nép irodalmát nem valamely áramlat periódusaiiban, hanem az objektív történelmi korszak keretében szemléli. A lengyel és a magyar romantika korát a XIX. század tízes éveinek vége és a hatvanas évek közepe közé helyezi. A korszak végét Lengyelországban az 1863-as januári felkelés, Magyarországon a kiegyezés jelenti. E szerint oszlik a könyv kronológiája három fejezetre: a századfordulótól a novemberi felkelésig; a novemberi felkeléstől 1848–49-ig, és 1848–49 után. E három részt általános történelmi áttekintés előzi meg, mely a két nép történelmének hasonló és eltérő vonásait a függetlenségi harcok tükrében vizsgálja. A két ország eltérő politikai és jogi helyzete, az idegen nagyhatalmaktól való különböző függési foka az oka annak, hogy Magyarországon a forradalmi tendenciák sokkal lassabban alakultak ki, és csak 1848–49-ben érték el csúcspontjukat, míg Lengyelországban a januári felkelésig négy nagyobb forradalmi próbálkozás is történt a függetlenség visszaszerzésére. Ezek az eltérések tükröződtek a társadalmi élet minden területén éppúgy, mint a történelmi regény sorsának alakulásában. Sieroszewski bemutatja, hogy a történelmi regény mindkét országban a felvilágosodás irodalmából nőtt ki, majd a scotti újítást magába olvasztva fejlődött tovább, mindvégig nagy szerepet játszva a nemzetté nevelésben.

A tanulmány részletesen foglalkozik az e korszakban a történelmi regény körül kialakult irodalomelméleti vitákkal, melyek elsősorban Lengyelországban öltöttek nagyobb méreteket. A Sieroszewski következtetéseit egyes művek, ill. életművek (Kraszewski, Eötvös, Kemény) részletes elemzése után vonja le, mindig szem előtt tartva a lehetséges párhuzamokat (pl. Eötvös–Kraszewski). A szerző figyelme arra is kiterjed, hogy egy adott korszakon belül milyen jelenségek lépnek fel egyidejűleg a két irodalom történelmi regényeiben, s ezekhez viszonyítva milyen jelenségek nincsenek még, vagy már jelen. Különösen érzékletesen mutatja be ily módon a

történelmi regény születését, keletkezésének körülményeit.

A kötet végén a szerző rövid összegzésben érinti a történelmi regény helyzetét a többi kelet-európai irodalomban, és rámutat, hogy az ismertetett analógiák és eltérések alapul szolgálhatnak a kelet-európai történelmi regény modelljének elméleti felvázolásához.

Reiman Judit

Jerzy Śliwiński (szerk.): Polsko-jugosłowiańskie stosunki literackie. Tom studiów Wrocław-Warszawa-Gdańsk, 1972. Wydawnictwo PAN, 332.

Az összehasonlító irodalomtörténetírás történetében a hetvenes éveket minden bizonnyal a fellendülés, számos úttörő kezdeményezés után az újjászületés korszakaként fogják emlegetni. Az elavult módszerek átmeneti válsága után kétségtelenül a tipológiai szembesítés hozott új lendületet a komparatistikai kutatásba; ezzel a módszerrel sikerült kialakítani azt a szemléletet, amellyel egyrészt (a történészekhez hasonlóan) sikerült rávilágítani az egyes kulturális régiók (zónák) rokon vonásaira és különbségeire, – másrészt pedig egyre bizonyosabbá válik, hogy maguknak a nemzeti irodalmaknak a fejlődését, egyes jelenségeit sem lehet eléggé elmélyülten és finoman elemezni a modern komparatistika szembesítő szempontjainak alkalmazása nélkül.

E kötet huszonnégy szerzőjének nagy többsége lengyel és délszláv; csak egy-két más nemzetiségű (olasz és cseh) akad közöttük. Az, amit a bevezető sorokban mondtunk, itt még nem érvényesül teljes mértékben. Maga az a tény is igazolja ezt, hogy az egyébként tartalmas, gondolatébresztő munkát a Lengyel Tudományos Akadémia „Szlavisztikai Bizottsága” (Komitet Słowiańszkoznawstwa) adta ki: nem a népek szimbiózisát, hasonló vagy azonos irodalmi fejlődését, hanem a szláv nyelvi rokonságnak a XIX. század romantikus szemléletében gyökerező, szerintünk mára több szempontból elavult motívumát veszi alapul. Ennek ellenére a törökellenes harcok motívumának, egy Kochanowski délszláv szemléletének, Gundulić lengyelekről alkotott képének, tehát a régi irodalomnak a feldolgozásától kezdve egészen Krležáig s a modern lengyel drámának a makedónok kulturális életében játszott szerepéig a kétoldali kapcsolatokat a XIV.–XVI. századtól egészen mind a mai napig felpáztázó mű igen hasznos és gondolatébresztő

mindazok számára, akik Kelet-Közép-Európa problematikájával foglalkoznak. Már számtalanszor felhívtuk a figyelmet e kapcsolattörténeti kutatások korlátaira. Ezt itt csak egyetlen apró motívummal igazoljuk: amikor például Stanisław Bylina a törökellenes harcok szerb–lengyel motívumairól szól, Kapisztrán Jánossal, Hunyadi Jánossal és Mátyással kapcsolatban akarva-akaratlan kénytelen Magyarországról és a török tárgyú magyar írásbeliségről is szólni. Tehát túl kell lépnie az irodalmi „szlavisztika” határain. De a kötet annak következtében is kénytelen lemondani a mindössze kétoldali kapcsolatok szem előtt tartásáról, hogy akár a „Stoffgeschichte”-t műveli, akár az irodalmi recepciónak Dionýz Ďurišin idevágó művében „externo-kontaktológiai”-nak nevezett szempontját alkalmazza, vagy pedig éppen egy-egy író vagy műfaj „utóéletét” vizsgálja, a fordításirodalmat elemzi, a délszláv oldalon tulajdonképpen négy egymással rokon, mégis különböző hagyományokkal rendelkező irodalommal dolgozik: a szerbvel, a horvátal, a szlovénvel és a makedónnal.

Ennek ellenére, vagy talán éppen ezért a Śliziński szerkesztette gyűjteményben a magyar kutatók számára is számos tanulságos tanulmányt találunk. Valamennyi felsorolására nincs helyünk. Aleksandar Flaker: *Parodizálta-e Kovačić Mickiewiczet?* című tanulmánya azért hívjuk fel a figyelmet, mert kimutatja, hogy Ante Kovačić (1854–1889) 1888-ban megjelent *U registraturi* (Az irattárban) című regénye egyrészt Byronnal, másrészt Mickiewiczssel számos ponton valóban érdekes tipológiai rokon vonásokat mutat. Julius Dolanský ugyancsak a tipológiai kutatás módszerével mutatja be, hogy Ivo Vojnović (1857–1929) *Imperatrix* című utopisztikus drámája nemcsak Mickiewicz és Krasiński, hanem Juliusz Słowacki romantikus hagyományaihoz is kötődik.

Sziklay László

Ema Panovová: Vzťahy a konfrontácie, Ruská poézia v slovenskom literárnom a spoločenskom kontexte do roku 1918. Bratislava, VEDA, 1977.

Ema Panovová két évtizede foglalkozik a szlovák–orosz irodalmi kapcsolatok kutatásával. E két évtizedes munkának az eredménye a *Vzťahy a konfrontácie* (Kapcsolatok és összevetések) című kötet, mely az eddig különböző szakfolyóiratokban és kiadányokban (Slavica

Slovaca, Slovenská literatúra stb.) megjelent tanulmányai mellett újabb írásait is tartalmazza. A szerző a kötet három fejezetében háromféle megközelítésben vizsgálja a szlovák–orosz irodalmi kapcsolatokat. Az első fejezetben a XIX. századi orosz költők műveinek szlovák nyelvű fordítását veszi számba, a második fejezetben a műfajok-műnemek szerepét és tulajdonságait elemzi a két irodalomban, a harmadik fejezetben pedig három orosz költő, A. Sz. Homjakov, A. K. Tolsztoj és M. J. Lermontov szlovák fogadtatását összegezi.

Ema Panovová rendkívül nagy mennyiségű tényanyag, adat felvonultatásával írta meg tanulmányait. Ezek közül a legtöbb (az összehasonlítások, a részletes verstani elemzések) valóban a hipotézisek igazolását, a részletkérdések megvilágítását szolgálja, de olvasmányosabbá tette volna a szöveget, ha a kitérőket, utalásokat (pl. a 131., 225. lapon) jegyzetek formájában közli.

Ezekkel a módosításokkal sem szüntethette volna azonban meg azt a hiányérzetet, amely az egyes fejezetek végén, de az egész könyv elolvasása után is megmarad az olvasóban. A szerző ugyanis nem teszi föl azokat a kérdéseket, amelyek a tanulmányok, elemzések megírását, illetve az ezeket megelőző kutatásokat indokolják.

A műfordítást áttekintő (első) fejezet végén például így fogalmazza meg a válaszra váró kérdést: „Az orosz irodalom iránti érdeklődés és a válogatás jellege Szlovákiában véletlen-e, vagy bizonyos törvényszerűségek mutatkoznak benne?” A válasz egyértelmű: a válogatás és az érdeklődés nem véletlen. Hogy miért éppen ezeknek a többnyire másodrangú költőknek már a fordítás idején is elavult verseit ültették át, ezt nem elemzi a szerző. Nem kapunk választ a Homjakov XIX. századi szlovák fogadtatását elemző, tejjességre törekvő tanulmány végén sem arra a kérdésre, hogy miért éppen Homjakov, miért a szlavofilek mozgalma hatott oly erősen a szlovák írókra, Ján Kollártól Ľudovít Štúron át S. H. Vajanskýig; s milyen oka és következménye volt annak a ténynek, hogy szinte teljesen figyelmen kívül hagyták a másik (vagy többi), demokratikusabb, a Nyugat felé figyelő szellemi mozgalmat. S talán éppen a kötet utolsó tanulmányában lett volna Ema Panovovánek igazán alkalma elemezni a fenti kérdéseket (A tanulmány címe: K recepcii diela M. J. Lermontova – M. J. Lermontov művének befogadásáról). A tanulmányban áttekinti Lermontov szlovák fogadtatását, s megtudhatjuk, hogy a költő

néhány versének – kéziratban maradt – első fordítását Nezabudov készítette 1837–41-ben (!). Ezek a fordítások feledésbe merültek, s utána csak a század végén szólt S. H. Vajanský és J. Škultěty Lermontovról, költészetét dicsérve, „romantikus-rebellis” magatartását – mellyel szembefordult a számukra oly kedves „nagy Oroszországgal” – elmarasztalva. Itt kellett volna összefüggéseiben megvilágítani azt a kérdést, mi okozta tehát, hogy a nagy orosz költő versei – a korai kéziratok fordítások ellenére – először csak 1895-ben jelentek meg nyomtatásban szlovákul.

S ahogy az egyes tanulmányokban, úgy a kötet végén található Utószóban is elkerüli a szerző az értékelést. Nem mond véleményt sem a válogatás mindenkori szempontjairól, sem a válogatást és a fordítást, vagyis a korizlést meghatározó írók (J. Kollár, Ľ. Štúr, S. H. Vajanský) esztétikai és politikai elveiről.

A kötetben közölt tények arról győzik meg az olvasót, hogy a XIX. század során az orosz költészetből a kevésbé jelentős, konzervatív tartalmú és formájú, másodrendű műveket fordították szlovákra, a romantikus orosz líra legjelentősebb alkotásait pedig csak a század végén és a XX. század elején ismerhették meg a szlovák olvasók. E tényanyag ismeretében igen meglepő Ema Panovová az a megállapítása (Utószó – 280. l.), hogy „...míg a gazdagon tagolt orosz irodalom fejlődésének vezető eszméi a szociális igazság és a demokratikus polgári jogok voltak, és csak a periférián található az össz-szláv eszme és gondolat, addig nálunk a nemzeti (s ennek alap-elemeként a szláv kölcsönösség gondolata) és a demokratikus eszme szorosan összefonódik.” Ugyanebben a bekezdésben Ema Panovová azzal bizonyítja a szlovák irodalom demokratikus voltát, hogy – szemben az orosz irodalom számos arisztokrata származású írójával – a szlovák írók a falusi értelmiségi, kisiparos, kiskereskedő körökből „regutálódtak”. E születésrenden alapuló értékrend elfogadása akadályozta meg a szerzőt abban, hogy az igen tiszteletreméltó filológus munka után az irodalmi és társadalmi összefüggések bonyolult rendszerébe hitelesen beillesse az általa föltárt tényeket.

Bába Iván

Josip Badalić: Rusko-hrvatske književne studije Zagreb, 1972. Liber, 478.

Josip Badalić az első horvát tudós, aki kutató tevékenységét túlnyomórészt az orosz és a jugoszláv, elsősorban a horvát irodalom közötti

kapcsolatoknak szentelte. Az 1920-as években ebből a témakörből rövidebb lélegzetű írásokat publikál, a harmincas években pedig már átfogóbb esszéi, tanulmányai látnak napvilágot. Amikor a felszabadulás után a Zágrábi egyetemen az újonnan létesült orosz tanszék élére kerül, még erőteljesebben folytatja az életcéllal választott témakör kutatását.

A kötet első tanulmánya az *Ének Igor hadjárata*ról című orosz költemény eddigi horvát és szerb fordításait elemzi; összehasonlítóképpen utal a mű szlovén és macedón áttünetéseire is. A tanulmányhoz az író saját fordítását is mellékel. A *Juraj Kržanec, a XVII. század össz-szláv műveltség megalapozója* című tanulmánya a kötet legterjedelmesebb írása. Ebben a szerző a tragikus sorsú horvát író és politikus életének, munkásságának egyes délszláv („illír”) és orosz vonatkozásait tárgyalja; részletesen elemzi *Politika* című főművét, és rávilágít a későbbi orosz reform-koncepciókra gyakorolt hatására.

Az *Orosz írók a horvát irodalomban* című rész elején Badalić viszonylag részletesen taglalja az ún. horvát újjászületés irodalmának orosz kapcsolatait. E részen belül szorosabb tematikai egységet képeznek azok az írások, amelyekben a szerző egy-egy nagynevű orosz, illetőleg ukrán költőnek, írónak horvátországi fogadtatását, a horvát írókra gyakorolt hatását elemzi. A következő klasszikusokat vonultatja föl: Puskin, Lermontov, Gogol, Sevcsenko, Belinszkij, Turgenyev, Dosztojevszkij, Lev Tolsztoj, Gorkij, Blok.

A két szláv irodalom közötti szorosabb és folyamatos kapcsolatok létrejötte, illetőleg az orosz hatások intenzívebb áramlásának kezdete a XIX. század 30-as és 40-es éveire esik, a nemzeti újjászületés, az „illír korszak” idejére. E periódus fontos vonása: a szláv kölcsönösség és szolidaritás eszméjének kibontakozása és nagy arányú térhódítása. A modern horvát irodalom hajnalán napvilágot látott legelső orosz fordítások Puskin alkotásaiból valók. 1842-ben jelent meg a *Pikk dáma*, ezt több versének áttünetése követte. Puskin első horvát tolmácsolója Stanko Vraz, az akkori irodalmi élet egyik vezéregyénisége, az irodalomkritika megalapozója. Folyóiratában, az 1842-ben megindult *Koloban* felszólítja az „illír” költőket, hogy Puskit és Gogolt tekintsék példaképüknek. Vraz és más jeles horvát költők és prózaírók merítenek motívumvilágából. Így pl. *Dimitrije Demeter Teuta* című nemzeti drámájának (1844) felépítésében, mondanivalójában könnyen fölfedezhető a *Borisz Godunov* mintája.

Gogoltól abban az időben elsősorban romantikus hangvételű elbeszéléseket fordítanak. Az illirizmus társadalmi-eszmei bázisának gyengéjéről vall az a tény, hogy figyelmen kívül hagyja a nagy orosz író olyan műveit, mint pl. a *Holt lelkek*, *A revizor*, ezeket csak sokkal később fordítják le.

A múlt századi horvát realista írók számára, különösen a század utolsó negyedében, elsősorban Turgenyev volt a példakép. Szinte egyedülálló, hogy még életében csaknem összes művét lefordították. Amíg Turgenyevet egyfajta kultusz övezte, nagy kortársára, Dosztojev-szkijre alig figyeltek fel. Csak halála után, az 1880-as években kezdenek fordítani műveiből (pl. a *Bűn és bűnhődés* 1888-ban fordítják le). Az I. világháború idején és közvetlenül a háború utáni években a horvát értelmiség fokozott figyelemmel fordul Oroszország felé, Dosztojev-szkij népszerűsége ekkor jut tetőfokára. Egyes művei újabb fordításokban jelennek meg, hatással vannak néhány haladó íróra, pl. August Cesacre.

Érdekes, hogy az I. világháború alatt újból kiadják a másik orosz óriás, Lev Tolsztoj híres alkotásait is – a *Háború és békét* (1916), az *Anna Kareninát* (1915). Egyébként Tolsztoj is nagy késéssel hatol be a horvát szellemi életbe, de annál nagyobb lesz majd hatása századunk elején. Műveit az 1880-as években kezdik fordítani. Ugyanúgy mint nyugaton, legnagyobb sikere *Feltámadás* című regényének volt, amelyből már megjelenése évében, 1899-ben, két fordítás készült. Jellemző, hogy a század első éveiben meginduló Radić-testvérek vezette parasztmozgalom ideológiájában Tolsztoj nézetei is tükröződnek, pl. az erőszak elvetése, az egyház bírálata.

Gorkij novelláinak első fordításai 1900-ban jelennek meg, s századunk első évtizedében prózája szinte elárasztja a folyóiratokat. A „mezítlábasok”, a társadalom peremén élők tematikája, motívumvilága több követőre talál, hatása legszembeszökőbb Josip Kosor novellás kötetében (1905). Gorkij teljesebb bemutatását, szocialista realista ihletésű műveinek kiadását a két háború közötti időszakban a kommunista és a haladó írók csoportja tűzte ki feladatául.

Josip Badalić tanulmánykötete valójában többet nyújt, mint amennyit a címe ígér: az orosz–horvát kapcsolatokat tárgyalva kitekintést ad más délszláv irodalmak és az orosz irodalom kapcsolataira is. A szerző az irodalmi élet jelen-

ségeinek társadalmi-politikai és ideológiai hátterét is kellőképpen mutatja be, helyenként azonban a pozitívista adatszerűség kerül túlsúlyba.

Mokuter Iván

Etnografija Južnih Slavena u Mađarskoj I. A magyarországi délszlávok néprajza I. Kiadja: a Magyar Néprajzi Társaság és a Magyarországi Délszlávok Demokratikus Szövetsége Budapest, 1975. 159.

A magyarországi nemzetiségek néprajza gyűjtőcímű sorozat első délszláv tanulmánykötetéről szólva rá kell mutatnunk, hogy az utóbbi években örvendően sokasodnak a hazánkban élő nemzetiségek néprajzi kutatásáról tudósító jelek, s ezeken nemcsak a megjelent cikkek, tanulmányok értendők. A Magyar Néprajzi Társaság Nemzetiségi Szakosztályának megalakulásától fogva figyelmet érdemlő események egész sora játszódott le: létrejöttek az egyes nemzetiségek néprajzi-honismereti szekciói; országos gyűjtőkörű intézményei, bázismúzeumai vannak ma már a nemzetiségek történeti és néprajzi kutatásának, és – múzeumi táborok biztosította keretekben – megtörténtek az első szervezett erőfeszítések a hazai délszlávok (horvátok, szerbek, szlovének), szlovákok, románok és németek tárgyi kultúrájának és szellemi hagyományainak minél teljesebb feltárására, melyre hatóbb megismerésére.

A kötet első tanulmánya, a *Kertészkedő és kereskedő Bátya*, Fehér Zoltán munkája. A szerző bősséggel idézett levéltári adatokkal dokumentálja az egykor szegény község kertészkedő múltját, valamint a XVIII. század derekától egyre nagyobb jelentőséggel bíró, a község gazdasági életében gyökeres változást hozó paprika-termesztést, kereskedelmet és feldolgozást.

Kiss Mária *A pomázi szerbek karácsonyi szokásai* című tanulmányában a magyarság közé a XVII. század végén betelepült görögkeleti vallású szerb etnikum karácsonyi népszokásait vizsgálva a szerbek téli ünnepköre e legfontosabb ünnepének legteljesebb s legalaposabb hazai feldolgozását nyújtja. Egyaránt vizsgálja a már elhalt s a ma is élő szokáselemeket, nyomon követi a szokáskör szellemi szférájában és kellékrendszerében végbe ment funkcióváltozásokat. A tanulmány megbízható támpont a témakör további kutatásához. Kiss Mária tanulmánya az Etnographia LXV. kötetében magyar nyelven már napvilágot látott.

Eperjessy Ernő tanulmánya, a *Borbála napi hiedelmek és szokások*, a szakirodalomban ez ideig kellő figyelemmel nem kutatott jelesnapot veszi vizsgálóra. Horvát ajkú (muramenti és gradišcei horvát) településeken gyűjtött megfigyeléseit magyar és határontúli adatokkal veti össze, illetve egészíti ki. A monografikus igényű feldolgozás számba veszi a Szt. Borbála alakjához fűződő kultusz hazai és külföldi vonatkozásait, a tiltó, javasolt és mágikus cselekményeket és hiedelmeket. A szerző rendszerezi a vizsgált területen ismert köszöntőtípusokat, s behatóan foglalkozik a horvátról a magyar nyelvre váltás okaival. Végeredményben a Borbála-nap szokás- és hiedelemrendszerének plasztikus képe bontakozik ki a magyar nyelven már megjelent tanulmányból (Ethnographia LXXIX.).

Vélin István *A bácskai bunyevácok, sokácok és szerbek pünkösdi szokása* című dolgozata az egykor általánosan gyakorolt, napjainkra erősen redukálódott, s már csak Hercegszánton élő népszokásnak adja pontos leírását. A munkának fő értéke, hogy funkcionális szempontok szerinti rendszerbe foglalva 83 népi szöveget közöl a pünkösdi királynőjárás gazdag népköltészeti anyagából.

Mándics Mihály *A csávolyi bunyevácok lakodalmi szokásai* című tanulmányát rövid településtörténeti, viselettörténeti áttekintés vezet be. A tulajdonképpeni témául szolgáló bunyevác lakodalmat, illetve a házasságkötést megelőző időszak szokásrendjét – idős adatközlők emlékezete alapján – a századfordulót követő első és második évtized állapotának megfelelően mutatja be. A szerző az állóképszerű bemutatás után utal arra, hogy az interetnikus hatások napjainkra nagyarányú egységesülést eredményeztek a lakodalmi szokásokban. A tanulmányt Vujicsics Tihamérnak a csávolyi bunyevác népzénéről írott jellemzése, illetve dallamlejegyzése teszi teljessé.

A tanulmányok sorát Pavlovics Irén *Ajándékkérés* című, rövidebb lélegzetű, szokásközlő dolgozata zárja. A szerző néhány Rába vidéki (Nyugat-Magyarország) szlovén községben máig élő *podaraj* (ajándékkérés) szokását mutatja be, rámutatva a funkcióváltás fő irányára.

A kiállításban is tetszetős kötet értékes tanulmányaival jól szolgálja a hazai délszláv nemzetiség hagyományos kultúrájának jobb megismerését.

Grin Igor

Jože Pogačnik: Jernej Kopitar Ljubljana, 1977. Partizanska knjiga, 224. – Jože Pogačnik: Von der Dekoration zur Narration München, 1977. Verlag Otto Sagner, 166.

Az Újvidéken élő, neves szlovén irodalomtörténész két könyvének számos olyan vonatkozása van, amely nem csupán a szlovénisztikát érdekelheti, hanem messzebb ható módszertani tanulságok levonására is alkalmat nyújt. Az első kötet a szlavisztika egyik atyját, a Grimm által „monstrum scientiarum”-nek nevezett „carantanus”-t, Jernej Kopitart mutatja be, a népszerűsítés szándékával, ám a perújrafelvétel indulatával. Kopitart ugyanis egyre kevésbé látja a tudomány a szlavisztika korai fázisa legjelentősebb képviselői egyikének (pontosabban J. Dobrovský mellett *másikának*). Homályt vet rá gyanússá vált ausztroszlávizmusa, a bécsi udvarhoz közvetlenül kapcsolódó eszmevilága, s az az elenséges magatartás, küzdelem, amelyet a modern költészetet szlovénül és szuverénül megteremtő Prešeren–Čop irányzattal elkeseredetten, az utókor felől tekintve a legcsekélyebb eredmény nélkül folytatott. Másik, német nyelvű könyve – az alcím találó szavával – a szlovén irodalom fejlődéstörténetével szolgál, a freisingeni nyelvemlék elemzéséből kiindulva, a szlovén századok elszórt és olykor rejtetten irodalmi megnyilvánulásait vizsgálja, egészen a romantika átütő erejű győzelméig, azaz az európai irodalmakkal lépést tartó nemzeti irodalom megteremtéséig. Ami mindkét könyvben új: az irodalom, az irodalmi nyelv (s általában a nyelvi norma) és a nyelvészeti-helyesírási fejlődés együttes, azonos módszerű tárgyalása. Természetesen az anyag kényszerítette erre a szerzőt, hiszen Kopitar elsősorban nyelvész, és a nyelvészetten keresztül van köze a művelődés-, illetve irodalomtörténethez, ugyanakkor azonban a szlovén irodalom szereplői műveik nyelvével állást foglaltak egy adott tájnyelv irodalmivá emelése mellett vagy ellen, prozodiájuknak kikísérletezése ugyanúgy az új típusú költői nyelv felé mutatott, mint a magyar irodalomban Baróti Szabó Dávid első köteteinek merész újítása. S még egy fontos jellemző: a szerző világos és jól kivehető háttérrel fest szereplői mögé. Kopitar-könyvében a szlovén és általában a szlavisztikai fejlődés bonyolultságát, belső ellentmondásait érzékelteti, iro-

dalomtörténeti munkájában pedig az európai irodalmakhoz való kapcsolódást, illetve az attól eltérő utat világítja meg. Ennek következtében alakul a két könyv felépítése. Míg a Kopitar-kötet a tudós működésének különböző szakaszait külön-külön fejezetekben rajzolja meg, addig az irodalomtörténet egy-egy korszak alapvető vonását ragadja meg, s annak alárendelve ad kor-képet. Így a Kopitarról szóló mű fejezetei a következők: bevezetés, személyiség, tevékenység, kultúra, nyelv, történelem, jelentőség (pomen), függelék. Az irodalomtörténet pedig e fő gondolatok egymásutánját adja: A kulturális fejlődés kiindulópontja és perspektívái (a freisingeni nyelvemlék), Az irodalmi nyelv keletkezése, A nyelv mint a művelődéstörténeti fejlődés megvalósulása (Adam Bohorič), A költői kifejezés felszabadítása, A verselgetéstől a költészetig, A kulturális folytonosság és a történelmi hagyomány keletkezése (Kopitar), Párhuzamos és önálló fejlődés, A romantika: a szellemi és az alkotói szabadság kifejezése. A tartalomjegyzéken eltűnődve azt hihetnők, hogy elsősorban eszmétörténeti fejtegetésre kerül sor, pedig még a Kopitar-könyv sem szűkíti e diszciplínára tárgyát. Az eszmétörténetet a szerző – szerencsére – csak az egyik megközelítési módként használja, jócskán él a kifejezetten poétikai elemzés módszereivel is, fölfedi az egyes művek struktúráját, beleilleszteni próbálja a hagyományos vagy „importált” műfaji rendszerekbe, s ezáltal a genológiai vizsgálódást is vállalja. De általában azt mondhatjuk el a tárgyalásmódról, hogy többféle megközelítést alkalmaz, mint azt pl. a szlovén petrarkizmus elemzésekor tapasztalhatjuk. Ennek vitathatatlanul az az előnye, hogy egy-egy jelenség több oldalról kap fényt. Viszont némi hátránya is akad: egy-egy jelenségre időnként túl sok fény hull, és e túlzott megvilágításban az arányokat nem mindig látjuk valóságukban. Prešerenből elsősorban a „petrarkista” költőt ismerjük meg, holott az orientális vonatkozások költője ugyanúgy jelen van az életműben, csak éppen más összefüggésekben.

A Kopitar-könyv följből idézett beosztását inkább pedagógiai okok indokolják, továbbá a kutatás jelenlegi fázisa. Hiszen a szlovén romantikát keserűen és vehemensen bíráló Kopitar csak az egyik – bár jellemző – arca a kiváló tudósnek, a különböző területeken kifejtett tevékenységében összefüggő egészet alkot, ugyanannak az alapgondolatnak különféle diszciplínákra szabott variánsa. Az alapgondolat az ausztro-

szlávizmus és a karantán-pannoniai teória két pólusát íveli át, a tágabb és a szűkebb értelmezésű vezérlő eszmét a szlovének, illetve a szlávság helyéről Európában és az európai civilizációban. Ennek a vezérlő gondolatnak természetesen sok forrása (a legjelentősebbek: Herder, Schläzer, Dobrovský) és sok időszervi politikai vonatkozása van, mint ahogy a bécsi udvar bizonyos köreivel egybevágott Kopitar elképzelése Bécs szláv központtá formálásáról és ennek gyakorlati megvalósításáról, pl. Vuk Karadžić nyelvújítása támogatásáról. S itt bukott el Kopitar lényegében kortársai előtt: ugyanis a modern nemzetállamra törekvő mozgalmak kérdésfeltevései eljutottak a szlovénekhez is, Kopitar a demokratikus körök előtt ellenszenves választ adott, mint ahogy csak időleges érvényességűnek bizonyulhatott Stanko Vraz csatlakozása az illír mozgalomhoz. Prešeren és Matija Čop, és a körjük tömörült néhány értelmiségi volt az, aki a goethei világirodalomgondolatra és a nemzetállamot építő törekvésekre is – a jövőnek készítve az utat – jó érzékkel rezonált. Ez a tény nem homályosítja el Pogačnik tisztánlátását, s miközben igazságot szolgáltat Kopitarnak, nem kisebbíti Prešeren jelentőségét sem. Mindkét könyv nagy nyeresége a kelet-közép-európai kutatásnak.

Fried István

Boris Paternu: *France Prešeren in njegovo pesniško delo* Ljubljana, I. 1976. Mladinska knjiga, 302. II. 1977. 348.

Elkészült a Prešeren költői életművét elemző, korszerű monográfia. A ljubljana-i egyetem bölcsészeti karának professzora sokéves előkészületek után, több részlettanulmányban próbálgatva e bonyolult és sok irányban ágazó költészet legcélyszerűbb megközelítésének módjait, mindenre kiterjedő, a legapróbb filológiai mozzanatokat is számon tartó, mégis „műközpontú” Prešeren-monográfiát írt. Ebben a nemcsak terjedelmére nézve jelentős, hanem valamennyi közép-európai szláv és nem-szláv (köztük a magyar) romantikára is vonatkoztatható elméleti tanulságokat is tartalmazó műben összegeződnek a korábbi, igen számottevő Prešeren-kutatás eredményei. Kidrič, Janko Kos, Slodnjak és mások értekezései, könyvei mellett az európai, és ezen belül a kelet-közép-európai romantikát feltáró dolgozatok is hozzájárultak ahhoz, hogy a Prešeren-életmű egy lehetséges és meggyőző meg-

közelítési módját üdvözljük Boris Paternu szépen kiállított, kétkötetes könyvében. Azért írtuk, hogy ez csupán az egyik lehetséges megközelítési mód, mivel Paternu tárgyalásmódjának középpontjába ugyan a műveket, pontosabban szólva: az egyes műveket állítja, de a versek-fordítások szinte külön-külön al-fejezetekbe, részekbe tömörült elemzése inkább a mikroszkopikus vizsgálódásnak kedvez, mint az összegezésnek, jóllehet általában az egyes költői korszakok összegezésére is sor kerül.

Az első kötet négy fő fejezetből áll. Prešeren személyiségét igyekszik megvilágítani az első, főleg a róla szóló két emlékirat alapján, a másodikban a költői indulással, a harmadikban az 1824–1829 közötti korszakkal, a negyedik a prešereni romantika első periódusával foglalkozik, és 1834-ig, azaz a Szonettkoszorúval zárja a kötetet. A második kötet három fő fejezetre tagolódik. A prešereni romantika második (1834–1839), illetve harmadik (1839–1844) korszakát tárgyalja, majd végső évek (1844–1849) címen az utolsó periódust. A periodizációval egyetérthetünk, a versek megközelítési módja az alapos, sokoldalú filológust bizonyítja számunkra, aki egyként él a hagyományosabb módszerekkel és az újabbakkal, a strukturális elemzést éppen úgy a versek megismertetésének a szolgálatába állítja, mint a statisztikai adatokat szorgalmasan felhasználót. Paternu különös gondot fordít a versek eufóniájának bemutatására, s ez azért tetszik lényegesnek, mivel Prešeren a többi kelet-közép-európai romantikus költővel együtt tudatosan zeneibbre, hangzatosabbra formálta verseit, különösen romantikája első periódusában. Paternu érdeme az egyes versek világirodalmi háttérének megvilágítása, továbbá a szlovén hagyományok szerepének felderítése a prešereni költészetben (itt rendelkezett a legtöbb és a legjobb előtanulmányokkal). Egy-egy versről olykor mindent el akar mondani: gondosan vizsgálja a szerkezeti fölépítést, nem egyszer ábrán érzékelteti a mű struktúrájában érvényesülő, harmóniára vagy diszharmóniára törekvő költői szándék megvalósulását. Vállalja a kelet-közép-európai romantikában oly célszerűnek bizonyuló műfaj történeti kutatást. Azaz lényegében teljességre törekszik, újszerű kép festésére, *szintézisre*. S hogy mégsem érezzük teljesen szintézisnek Paternu rendkívül értékes és még sokáig kézikönyvnek számító munkáját, az talán már az eddig leírtakból is kitetszhetett. Úgy

találjuk, azáltal, hogy előrevetítette a Prešeren egyéniségéről alkotott képet, némileg önmagának szabott korlátokat. Mert Prešeren törvénytelen leányának és húgának sok fontosat, ám jó néhány elírást, illetve inkább utólag hozzágondolt elemet tartalmazó emlékirata alapján, Paternu mégis a versek Prešerenjét keresi és véli megtalálni. Ami azonban figyelemre méltó: a prešereni versek romantikája nem azonos a prešereni élet hétköznapijaival; a versek ugyan valóban a költő önéletrajzát pótolják, de semmi esetre sem a külsőét. Így aztán a továbbiakban olykor a személyiségkép nem felel meg a versekből kiolvasható életrajznak. A másik kérdőjel akkor merülhet föl, ha a tárgyalásmód túlzott szétaprózottságán gondolkodunk. Vajon szükséges-e minden egyes verset, olykor kétsoros epigrammát külön-külön elemezni? Természetesen, ha tisztában vagyunk azzal, hogy Paternu nem hagyja abba a Prešeren-kutatást, és még bizonyára van mondanivalója e nagy szlovén romantikusról, a további kutatás szempontjából hasznosnak és gyümölcsözőnek is tarthatjuk ezt a fölépítést. A kritikai kiadás igényével vet ugyanis össze szövegváltozatokat, ad tárgyi magyarázatokat, és ezzel megkönnyíti a továbblépést.

A két kötet legjobb részei a szerelmes versek (az ún. Liebesperiode) Prešerenjét vizsgálják. A szonettek, a gázelek költője plasztikusan áll előttünk, a romantikus ars poetica, a schlegeli költészetfelfogás szlovén fejlődéséről sok újat tudunk meg. Fontos számunkra az is, amit Prešeren és a népköltészet, valamint Prešeren és a közvetlen elődök viszonyáról tudunk meg.

Boris Paternu monográfiája a szlovén irodalomtudomány egyik leginkább számottevő teljesítménye. Azzá teszi a feldolgozott anyag mennyisége, az alapfogalmak (klasszicizmus, romantika stb., itt a magyar kutatásról is tudomást vesz!) egyértelmű használata, a verselemzések gondossága és az előadásmód világossága, lendülete, pontossága. Lezár egy kutatási szakaszt, és új fejezetet nyit. E könyv határára a Prešeren-kutatásban; aki ezután bármilyen jellegű értekezést vagy könyvet akar írni Prešerenről, nem mellőzheti Paternu művét, belőle kell merítenie, vagy vitatkoznia vele. Hasznos lenne, ha ez a könyv legalább bő kivonatban valamely világnyelven is megjelenne.

Fried István

Jovan Jerković műve egyike azoknak a monográfiáknak, melyek a szerb irodalmi nyelv fejlődésének igen fontos, de mindmáig kevésbé kutatott periódusát, a Vuk Karadžić fellépését közvetlenül követő korszakot dolgozzák fel. Természetesen találunk utalásokat a XVIII. sz. végi és a XIX. sz. eleji vajdasági írók nyelvére is, tehát a szerző érinti a Vuk előtti fejlődési szakaszt is. Ignjatović nyelvét a következő összefüggésekben veszi vizsgálat alá: 1. a dialektusokkal (elsősorban a vajdasággal), 2. az elődök és kortársak nyelvvel, 3. a mai irodalmi nyelvvel való konfrontációban. Maga a nyelvi elemzés igen bő, általánosításokhoz tökéletesen elegendő nyelvi anyagon alapszik, s Ignjatović valamennyi alkotói korszakát érinti.

A monográfia öt nagy egységből áll, melyek a hagyományos grammatikai felosztáson alapulnak: 1. Írásmód és helyesírás, 2. Fonetika, 3. Morfológia, 4. Szintaxis, 5. Lexika. A mű nagy érdeme a meggyőző nyelvi anyag felvonultatása. A tények alapos leírásán, regisztrálásán túl hiányoljuk azonban az egyes (mai vagy korabeli) nyelvi normától való eltérések, szokatlan szóalakok, furcsa alaktani formák és szintaktikai szerkezetek magyarázatát. Ignjatović nyelvében – mint erre több alkalommal maga a szerző is utal – egyaránt megfigyelhetők orosz, német, magyar hatások, és kimutathatók olyan szerkezetek is, melyek éppen a vajdasági dialektus, vagy széleskörűbben a népnyelv befolyását tükrözik. Érdekes lett volna talán a hagyományos grammatika felosztása helyett az egyes nyelvi jelenségeket inkább az említett hatások szerint csoportosítani. Ez annál is inkább eredményekkel kecsegtethet, mivel Ignjatović maga is szinte egész életében elégedetlen volt anyanyelvének ismeretével, s állandóan annak tökéletesítésére törekedett. Feltehetően az egyes morfológiai alakoknak (például az idegen szavaknak) vagy szintaktikai szerkezeteknek (például speciális elöljárós esethasználatoknak, vagy a part. praes. act. deklinálásának) diachronikus vizsgálata tükrözte volna az író tökéletesedő anyanyelvhasználatát.

Már a fonetikai elemzés is meggyőző arról, hogy Ignjatović nyelvében jelentős német, orosz és magyar nyelvi hatásokkal kell számolnunk. A klasszikus (illetve közép-) latin hatást is sokszor kettős (német és magyar) nyelvi szűrő közvetíti. Ha tehát egy szó alakját meg akarjuk magyarázni, elengedhetetlen az említett összetevők figyelembevétele. A gazdag anyag egyébként arról is meggyőző, hogy a fonetikát és a morfológiát ennyire szétválasztani egy író nyelvének komplex elemzésében nem tanácsos. Jól mutatja ezt mindaz, amit a szerző például az idegen szavakról mond.

A morfológiai részben (97–185) a szerző először a főnévi esetaktannal, majd a melléknemek és a névmások deklinációjával, végül az ige-ragozási formákkal foglalkozik.

A tanulmány mondatnyi része (188–275) az esetek használatát és az igealakok szintaxisát tárgyalja.

A lexikát tárgyaló ötödik rész (279–287) a monográfia legrövidebb fejezete. Néhány képző funkciójának ismertetésén és illusztrálásán kívül szól az író szókincsének idegen elemeiről, igaz, inkább adatszerű felsorolásra szorítkozik. A magyar lexikai elemek között kap helyet a *dolupisati* ige is (285).

A tükrőfordítások árulkodnak legjobban az idegen hatásról, aminek nyomon követése éppen a több nyelvű Ignjatović és a hozzá hasonló írók szempontjából a legérdekesebb.

Összegezve megállapítható, hogy Jerković monográfiája szép példája a komplex nyelvi feldolgozásnak, a megjegyzések bizonyos módszer- és koncepcióbeli kérdést vetnek fel, illetve illusztrálnak, azt tudniillik, hogy akár különböző nyelvi hatások szerinti, akár szemantikai alapú rendszerezéssel ebből a hatalmas anyagból még több derülhetett volna ki, s a jelenségek felsorolásán túl sok szokatlan nyelvi fordulat magyarázatot is kaphatott volna.

A tekintélyes, adatokban rendkívül gazdag monográfia azonban így is betölti hivatását, és eleget tesz annak a kíváncsiságnak, melyet A. Belić fogalmazott meg, s melyet szerzőnk is idéz: „Legfőbb ideje, hogy feldolgozzuk a modern irodalmi nyelv történetét íróról íróra és műfajról műfajra haladva.”

Nyomárkay István

Milorad Pavić: Vojislav Ilić i evropsko pesništvo
Novi Sad, 1971. Matica srpska.

Vojislav Ilić (1860–1894) annyira egyedülálló, meglepő és kirívó jelenség volt a XIX. század nyolcvanas éveinek szerb költészetében, amelyben még mindig az önmagát túlélt nemzeti romantika dominált, hogy a kortársak nemcsak hogy egyöntetűen fölfigyeltek rá, hanem ugyanilyen egyöntetűen elkezdtek kutatni azokat a külhoni „forrásokat”, amelyekből költőnk, úgy mond, túl mélyen merített. Az elfogultan lelkes korai komparatisták azonban nem a költőből, hanem önmagukból indultak ki, nem a költő lehetőségeit, műveltségének jellegét, olvasottságát, nyelvismeretét stb. vették figyelembe, hanem önmaguk világirodalmi ismereteit. Így történhetett, hogy az antik költők mellett a korabeli olasz neoklasszicisták, elsősorban Carducci és Leopardi lírájában keresték Ilić mintaképeit, a *Barbár ódáknak* Ilić ódái hangulatainak eredetét. S tették mindezt természetesen azok a dalmáciai és horvátországi irodalmárok, kritikusok és esztéták, akik földrajzi, politikai helyzetüknél és érdeklődésüknél fogva valóban kiválóan ismerték az olasz költészetet, annál kevésbé azonban a belgrádi irodalmi életet és Vojislav Ilić körülményeit, akihez a vele kapcsolatban fölelegetett költőknek legfőjebb a neve juthatott el. A reagálás nem maradt el, s mind Ilić családi köréből (atyja és három fivére szintén költők, írók voltak), mind a belgrádi irodalomtörténészek és kritikusok részéről érkező válaszokból kiderült, hogy ők viszont az orosz költészetben, Gyerzsavin, Zsukovszkij, Puskin és Lermontov lírájában látják Ilić mintaképeit. Állításukat elsősorban arra alapozták, hogy a költő a szerb nyelven kívül csak oroszul olvasott, végeztek azonban bizonyos összehasonlító jellegű vizsgálódásokat is, sokszor túlságosan a külsődleges hasonlóságokra összpontosítva figyelmüket. Egyben azonban feltétlenül megegyeztek valamennyien: Ilić költészetének gyökereit nem a szerb népi-nemzeti, hanem az európai költészetben kell keresni. Ebben nem is tévedtek. Tévedéseik inkább abból erednek, hogy ezt valamilyen formában bűnnek fogták föl. Nem árulásnak, nem elnemzetietlenedésnek, hanem – lopásnak. Elegendő volt egy hasonló kép, egy azonos kifejezés, egy rokon gondolat, s máris elhangzott a vád: plágium. Bár a vádat bizonyítandó néha olyan egyszerű, természetes sorokat, olyan sztereotip kifejezéseket vetettek egybe, hogy az ma már szinte nevetségesnek, de legalábbis

naivnak tűnik, mégsem tagadhatjuk el eredményeiket, amelyek, túl azon, hogy helyes irányba, az európai költészettel való összehasonlítás felé terelték a későbbi Ilić-kutatásokat, néha nagyon konkrét megállapítások formájában kristályosodtak ki. Így pl. az Ilić-tyel kapcsolatban oly sokat tévedő Marko Car mondta ki elsőnek azt a szót, amely az Ilić-problematika és az ilici költészet kulcskérdésének egyik, s talán legfontosabb nyitja: *parnasszizmus*. Maga Car ennyivel meg is elégedett, s ahelyett, hogy ilyen irányban folytatta volna kutatásait, inkább hibái is tévedései számát szaporította. A későbbi generációk azonban mégis egyre gyakrabban és egyre elmélyültebben tértek vissza ehhez és más alapvető kérdésekhez, s a két világháború ideit leszámítva szinte nincs a szerb irodalomtudománynak olyan korszaka, amikor ne foglalkoztak volna Vojislav Ilić és az európai költészet viszonyával.

Az ilyen irányú kutatómunka egyik legújabb eredményét tartjuk most a kezünkben. Milorad Pavić – aki amellet, hogy irodalomtörténész és egyetemi tanár, maga is költő – a tudós alaposágával és a rokon lélek, a művész érzékenységgel közelítette meg a kérdést. Először is, ahogy ez már szokás, áttekintést ad Ilić életművének eddigi összehasonlító tanulmányozásáról, annak eredményeiről. Nála azonban ez nem pusztá formáság, nem is kötelező eljárás mód, hanem kiindulópont. Támaszkodik is, természetesen, a korábbi eredményekre, rámutat a tévedésekre is, ami azonban a legjellemzőbb, a mű olvasán az az érzésünk támad, hogy Pavić az elődök tévedéseinek és tévelygéseinek építette föl, negatív előjellel persze, a maga tudományos megközelítési módszerét. Ennek egyik sarkpontja a költő életének, életkörülményeinek, neveltetésének, objektív és szubjektív élményeinek felkutatása.

Ebben az irányban már a kortársak egyike-másika is tett néhány lépést; kutatták a költő könyvtárát, lehetséges és biztos olvasmányait, fölvetették a nyelvismeret kérdését stb. Pavić az apánál, Jovan Ilić költőnél kezdi a vizsgálódást, s máris kiderül, hogy Vojislav Ilić klasszikus témákhoz és versformákhoz való vonzódását elsősorban családi hatással kell magyarázni. Rendkívül aprólékos munkával a szerző földerít szinte minden földéríthető részletet, amely bármit is elárul a költő ismereteiről.

Amikor már kirajzolódott előttünk Vojislav Ilić költői-emberi alakja, következik a munka tetemesebb fele, a tulajdonképpeni komparatív rész. Messzire vinne bennünket ennek részletes

bemutatása, ezért csak a legfeltűnőbb és legmarkánsabb eredményeket ismertettjük. Először is leszámol azzal a korai állítással, hogy Ilić Puskin iskoláján nevelkedett volna, ami természetesen nem jelenti azt, hogy eltagadja a puskinsi hatásokat, csupán a maguk mennyiségi és minőségi értékeinek megfelelően helyezi el őket. Ezután nagyon meggyőzően bizonyítja, hogy a német költészet, annak ellenére, hogy orosz és szerb fordításokban olvasta, talán még nagyobb kimutatható hatást gyakorolt költői fiziognómiájának kialakulására. Végtelen türelemmel kutat fel minden olyan angol és skót művet, a korai népköltészetből Byronig, amelyről akár a költő feljegyzéseiből, akár mások utalásaiból tudja, hogy olvasta őket, hogy aztán kimutassa a legkülönbözőbb jellegű hasonlóságokat, mint esetleges vagy bizonyítható hatásokat. Ugyanígy veszi sorra az antik költészeteket, az olasz, a francia, a cseh és a lengyel költészetet, s utal Garay és Petőfi egy-egy versére is. S ami a legfontosabb, mindezek során nem a formális párhuzamokat, hanem a lényegi kapcsolatokat keresi.

Nehéz megmagyarázni, miként került ebbe az egyébként alapos, majd húsz esztendei kutatómunka eredményeként létrejött műbe egy olyan ellentmondás, mint a *Cleon és tanítványa* című költemény kétféle magyarázata. Először meglepetten olvassuk, hogy a szerző a tanítvány véleményével azonosítja a költő álláspontját, (117. p.) ami nem csupán az eddigi kutatások eredményeinek mond ellent, hanem annak az egyébként már bizonyított ténynek is, hogy Ilić élete utolsó éveiben közeledett a szimbolizmushoz, vagy ahogy mondani szokás, „megsejtette” a szimbolizmust. Később, Ilić szimbolizmusáról szólva azonban a szerző, anélkül hogy utalna korábbi, véleményem szerint téves fejtegetésére, annak ellenkezőjét állítja, vagyis Cleon „Minden csak szimbólum...” kezdetű monológjában a költőnek a szimbolizmushoz való közeledését látja (340–341. p.), ami megfelel az általánosan elfogadott álláspontnak. A szerző első ízben 1955-ben közölt tanulmányt Vojislav Ilić költészetéről, s nyilván még korábban kezdett el foglalkozni vele. Lehetséges, hogy egy korábbi nézete került az 1971-ben megjelent mű 117. oldalára, redigálás nélkül? Mindenesetre kár ezért a kis szépséghibáért, amelyet, mint mondtam, később maga a szerző is felülbírált. Mégis, annak fogjuk fel, ami: szépséghibának, s nem változtatjuk meg alapvető véleményünket Mikorad Pavić mind megközelítési módszerében, mind tartalmában újat hozó művéről, amely

sokban kiegészíti eddigi ismereteinket az egyik legnagyobb szerb költő életművéről, az európai irodalom vérkeringésébe bekapcsolódó költészetéről.

Predrag Stepanović

Vasilije Kalezić: Pokret socijalne literature Beograd, 1975. K. Z., „Petar Kočić”, 350.

Vasilije Kalezić könyve egyik érdekes és jelentős dokumentuma annak az érdeklődésnek, amely az utóbbi évtizedben Jugoszláviában a hazai (jugoszláviai) szocialista irodalmi törekvések történetét övezi. Terjedelme, vizsgálódási szempontjai és tárgya okán részben a zágrábi Stanko Lasić 1970-ben megjelent, szintén a szocialista irodalom fejlődéstörténetét fel dolgozó, monografikus igényű munkájával rokonítható (*Stanko Lasić: Sukob na književnoj ljevici 1928–1952* Zagreb, 1970.). Mindketten a jugoszláv szocialista irodalom legizgalmasabb, vitákkal teli s a két világháború közötti évekre eső korszakát vizsgálják. Lasić valamivel többet is persze: ő az 1945–1952 közötti időszakasz eseményeit is tárgyalja. Kalezić szűkebb periódusról, az 1928–1933 közötti évek eseményeiről rajzolt átfogó képet. Ez az időszak az ún. „szociális irodalom” (socijalna literatura) zászlóbontásának, csoporttá szerveződésének és működésének ideje. 1928-ban indult meg ui. *Nova literatura* címmel az a folyóirat, amely a szocialista elkötelezettségű irodalom fejlesztését és népszerűsítését tartotta fő feladatának, s egyúttal – Kalezić szavait idézzük – a monarcho-fasiszta „diktatúra elleni kitartó ellenállás és az olvasó tömegek megnyeréséért folytatott harc jelképes kezdete lett.” (Vö.: 105. l.) Szervezője Oto Bihalji volt, aki a baloldali irodalomnak és művészetnek nem csupán hazai, azaz jugoszláviai (August Cesarec, Stevan Galozaža, Ljubo Babić, Branko Gavella, Dragiša Vasić stb.) képviselőit nyerte meg a vállalkozásnak, hanem egy nemzetközi szerkesztő bizottságot is szervezett, amelynek tagjai között olyan személyiségek voltak, mint Henri Barbusse, Johannes R. Becher, Albert Einstein, Szergej Eizenstein, Makszim Gorkij, George Gros, Panait Istrati, Egon Erwin Kisch, Zdenek Nejedlý, Erwin Piscator, Upton Sinclair, Alekszandr Szerafimovics stb.

A folyóiratot egy év után a királyi Jugoszlávia hatóságai betiltották, s helyére új lap lépett *Stožer* címmel, amelynek arculatát már nem a *Nova lite-*

ratura sokszínűsége jellemezte. Szerkesztője Jovan Popović lett, aki egy a társadalmi valóságot konkrétabb módon megközelítő irodalmat követelt, s ebből az alapállásból kezdett vitát a kortárs jugoszláv irodalom és művészet egészének egyes csoportjaival és képviselőivel. A szociális irodalom mozgalmának művészetelméletébe hamarosan beépültek aztán – hangsúlyoznunk kell: nemzetközi viszonylatban erősen megkésve! – a RAPP és a proletkult szempontjai is, ami sajnos kedvezőtlenül hatott a szocialista irodalmi törekvések egészére. Az imént említett viták így most már nem csupán a szociális irodalom tábora és a polgári vagy klerikális beállítottságú írók között zajlottak, hanem olyan, a marxizmus-leninizmus tanításait már 1918–19 óta vállaló, a szocialista szellemű irodalom- és művészet-szemlélet jugoszláviai népszerűsítésén fáradozó alkotóval is, mint Miroslav Krleža.

Minderről Kalezić könyvében részletes képet talál az érdeklődő olvasó. A szerző három nagyobb egységre tagolt művének tizenhat fejezetében foglalkozik a mozgalom létrejöttének külső és belső feltételeivel, az 1929. január 6-án Sándor király által bevezetett monarcho-fasiszta diktatúra idején betöltött forradalmi szerepével, végül egész Jugoszláviára kiterjedő fronttá szerveződésével. Mindezt páratlanul gazdag tárgyi anyag birtokában és változatos szempontrendszer segítségével teszi Kalezić. Láthatóan összegyűjteni és rendszerezni igyekezett minden, a „szociális irodalom” képviselőinek munkásságával kapcsolatos adatot: a csoport tagjainak nézetkülönbségeiről éppúgy számot ad, mint pl. a belgrádi szürrealistákkal és a Krležával folytatott polémia részleteiről, de külön figyelmet érdemel a képzőművészet társadalmi szerepéről szóló fejtegetéseket tartalmazó fejezet is, amelynek keretében Krsto Hegedušić, Oto Bihalji-Merin, Pavle Bihalji és nem utolsósorban Krležának a képzőművészet társadalmi funkciójáról és feladatáról vallott nézeteit ismerteti.

A könyv egyik legérdekesebb részletének a Krleža-polémiát bemutató fejezetet érezzük. A mozgalom és Krleža viszonyát tárgyalva részletesen szól arról a tényről, hogy a mozgalom számos képviselője a szocialista irodalom elődjének tekintette a horvát mestert – hangsúlyozva, hogy a „tendenciózus szociális irodalom” története voltaképpen Krleža fellépésével kezdődött el –, de felfejti az elhidegülés, majd a szembe kerülés körülményeit is. Ez utóbbi kérdéskör kapcsán részletesen szól Krleža híres Hegedušić-esszéjének fogadtatásáról, amelyben a *művészi*

szépség fogalmáról értekezve, a „szociális irodalom” általa okkal sematikusnak ítélt esztétikai felfogásáról alkotott véleményét fejtette ki, s állást foglalt a marx-i értelemben vett irányzatosság mellett a művészet gyakorlatában.

Kalezić könyve természetesen nem a végleges kép a jugoszláv „szociális irodalom mozgalmáról”. Észrevételei, eredményei továbbgondolásra várnak, amit a jugoszláviai kutatás nyilván el is végez majd. A szerző remélhetően maga is teljesebbé teszi az általa rajzolt képet több ponton is további kutatási eredményeit hasznosítva.

Lőkös István

Aleksandar Flaker: Modelle der Jeans-Prosa. Zur literarischen Opposition bei Plenzdorf im osteuropäischen Romankontext Kronberg, 1975. Scriptor Verlag, 256.

A zágrábi egyetem russzisztikai tanszékének professzora legújabb könyvében egészen jelen-érdekű, modern témával foglalkozik: az ötvenes-hatvanas évek közép- és kelet-európai regényirodalmának egy jellegzetes áramlata érdekli, amelyet megfelelő magyar szó híján – az ő terminológiáját használva – mi is jeans-próza-ként jelölünk meg. A szerző azon műveket vont be vizsgálódása körébe, amelyekben egy-egy farmerbe öltözött tizenéves fiú avagy lány lép fel mint szócső, vagyis mint „elbeszélő”. A probléma lényege azonban a felületi tipológiánál mélyebb és sokkal bonyolultabb. Jól jelzi ezt a vizsgált prózamodellel egyik „minta”-szerzője, Ulrich Plenzdorf, aki közli: „A jeans-viselet nem nadrághordás, hanem beállítottság kérdése.” Flaker számára a jelenség először – érthetően – a horvát irodalomban tűnt fel, ahol az ötvenes évek közepén a *Krugovi* című folyóirat körül gyűlekezett egy írói csoport, amelynek legnevesebb tagjai Ivan Slamnig és Antun Soljan voltak, s akik egy egészen új nyelvezetet és szemléletet vezettek be a hagyományos irodalmi értékek helyébe. Már az ő vállalkozásuk is akadályokba ütközött, noha éppen a jugoszláv, pontosabban a szerb irodalomban olyan úttörő nyomába léphettek, mint Oskar Davičo, aki *A szitakötő* című regényében az egyik legérzékenyebb téma, a partizánháború tematikájában alkalmazta először a frivol hangvételt, és ábrázolta bátran a szex szerepét társadalmilag-politikailag lényeges mozzanatok összefüggéseiben. Míg a horvát irodalomban Soljan első novelláitól (1953) datálható a jelenség feltűnése, a szerb irodalomban

közel egy évtizedes késéssel, főleg Grozdana Olujić regényeivel tört át az irányzat. A komparativista módszerrel dolgozó irodalomtörténész természetes mozdulattal fordult más – elsősorban szláv – irodalmak felé, keresvén az analógiákat és összefüggéseket, s hamarosan felfedezte, hogy internacionális jelenséggel találkozott, hiszen a lengyel Marek Hłasko és M. Nowakowski, T. Konwicki, E. Stachura írásai ugyanúgy megfeleltek egyelőre csak körvonalakban kialakított tipológiájának, mint a szovjet V. Akszjonov több műve, Bulat Okudzsava, Irina Grekova egyes írásai, vagy az ukrán Jurij Scserbak, A. Rekemcsuk, valamint V. Sevszuk regényei, többnyire mind a hatvanas évek termékei. Nem volt nehéz analóg jelenségeket találnia a macedón, a szlovén, a szlovák és a bolgár irodalomban sem, és Ulrich Plenzdorf *Az ifjú W. újabb keservei* című művének megjelenésével (1973) a modell átlépte a szláv irodalmak határait. (A magyarul nem olvasó Flaker előtt persze nem lehettek ismeretesek a mi irodalmunk olyan nemzedéki képviselői, mint mondjuk Csórsz István, Munkácsi Miklós, de – amennyiben a jeans szemlélet, és nem nadrágviselet – a jelenség határai akár Ladányi Mihály, Moldova György, Csúrka István vagy Mátyás Iván írásaiig terjedhetnek.)

A szerzőnek meg kellett keresnie az elbeszélés-típus tér- és időbelileg távolabbi összefüggéseit is, így jutott el Salinger *Zabhegyezőjéig*, sőt tovább, a beat nemzedéket képviselő Jack Kerouacig, Alan Sillitoeig, a stíluskísérleteivel és *Zazi a metróban* (1968) című regényével egyaránt nagy hatást gyakorló R. Queneauig, a múltban pedig a húszas évek szovjet irodalmában jellegzetes helyet elfoglaló Il'f-Petrovig, Ognjevig és főleg Jurij Olesáig; a jelenben viszont az „új-dologiasság”-ot képviselő nouveau roman-ig. Noha a határok természetesen nem húzhatók meg sem a térben, sem az időben pontosan, mindezek a művek elegendő anyagot szolgáltattak a szerzőnek következtetései levonásához.

A. Flaker gondosan törekedett arra, hogy vizsgálódásai során kizárólag az irodalom műfajú struktúrái körében maradjon, típusokat, magatartásformákat, elbeszélői pozíciókat vizsgál, kultúrtörténetileg rögzíthető jelenségeket csoportosít, pszichológiai, etikai és morális jegyeket rendszerez, s ügyel arra, hogy ne lépje át a filozófiai-ideológiai értelmezés felé húzódozó mezsgyét. Eszerint a jeans-prózáat az *én*, illetőleg *mi* pozíciójához képest opponált *ők* ellentétpárja jellemzi; elsősorban a nyelvi különállás demonstrálja a

nonkonformista lázadást, az *ők* megmerevült ízlésvilágával, hagyományaival és értékrendjével szembeni merev elutasítás, a nemzeti kulturális hagyományok megkérdőjelezése, a rurális művelődési szféra felváltása urbánus szemlélettel, ahol is már eltűnik a táj és a természet. A jeans-próza civilizációs flórájában a technicizált kulturális produkció elemei uralkodnak, a gépi zene, a slágerek, a telekommunikációs eljárások, a film, a nonfiguratív festészet iránti vonzódás. A hős nem az időben létezik, hanem inkább a térben, nem „fejlődik”, hanem „van”. Nyelvezetében felfakadtak mindama rétegek, amelyeket a hagyományos nyelvezet nem bír el: az argó, a városi szleng, a diáknyelv; a biológiai folyamatok kifejezése, a szexualitás fogalmai természetes közvetlenséggel épülnek be a dikcióba. A jeans-próza tehát nem gyermekekről szóló irodalom, nem is ifjúsági irodalom, nem is az „intellektuális szerző” közlése erről az ifjúságról, hanem egy farmernadrágos hős monológia és eszmélkedése a létről, amely veszélyeztetett, amelynek szabályai, viselkedésformái és konfliktusai számára elviselhetetlenek, amelynek lényegét megragadni nem tudja, amelyhez képest saját pozíciói is körvonalazatlanok. Az összeütközések rendre az evázió, a kivonulás indítékai lesznek; innen van az, hogy a jeans-próza hősei oly sokat utaznak, mindig elmennek, „oda” tartanak. A nyelvi közegbe feltűnő mértékben áramlanak be az amerikanizmusok, Flaker szerint ez azonban nem a nyugati civilizáció közvetlen behatásáról tanúskodik, hiszen a szemléleti pozíciókat mindenkor döntőbb mértékben a közép- és kelet-európai környezet határozza meg.

A tárgyalt anyag – természete szerint s a szerző szándékai ellenére – szinte minduntalan túlcsoordul a módszer szabta kereteken. Midőn a próza hőse leveti a jeans-t és felveszi az intellektuel öltönyét, „lényét már csak az egzisztenciálfilozófia határozhatja meg” – figyelmeztet Flaker. „Itt elhagyjuk azt a kört, – jegyzi meg a szerző –, amely érdeklődésünk tárgya, és ama körbe jutunk, amelyben a lét körüli keringés „elliptikus nyelvezetén” szünet nélkül a „szabadság”, a „remény” kérdései ismétlődnek; olyan körbe jutunk, amelyhez már sem Salinger, sem Plenzdorf nem tartoznak, de annál inkább Kafka, Malraux és Camus.”

Mindamellet, ha az olvasó tovább megy a szerző mutatta irányban, de már a szerző kalauzolása nélkül, megállapíthatja: a közép- és kelet-európai jeans-prózában szemléletileg egy már a szocialista társadalomba belszületett nemzedék

életérzése írói artikulációjának egy fajtájával állunk szemben. Hősei nyugtalanságát és bizonytalanságát a technokrata módon funkcionált folyamatok, a konzumorientáltság okozza, a szabványosítás elleni riadt tiltakozás, a klisék, a kész minták elleni averzió diktálja. Az institucionalizált társadalomban feltűnő kispolgári establishmentet iróniával szemlélik és a groteszk módszereivel ábrázolják. A technikai civilizáció produktumai félelmetesnek tetszenek előttük, valamiféle új Árkádiába vágnak, új mítoszokba menekülnek előre, valamely imaginárius közönséget keresnek védelmül. S megdöbbenéssel látják, hogy a jeans-közösség elomlik az időben. A realizmussal e prózának nincs érintkezése, különösen az ún. „szociálpedagógiai regény” érthetetlen számukra, nem ismerik el a rossz úton tévelygő, majd a megfelelő közösségben megjavuló és azonosulva beilleszkedő hős típusát. Az *ők* értékrendjét elutasítják, saját tartós értékrendet építeni képtelenek. Maga a jeans-próza – vonja le a következtetést A. Flaker – tárgyalt jellemzőinél fogva alkalmatlan a hősök személyisége kibontakoztatására, nagy epika teremtésére. A jeans-próza tehát az adott övezet társadalmi fejlődése meghatározott szakaszán a fiatal nemzedékek problémáinak sajátos írói interpretációja.

Illés László

Barocco fra Italia e Polonia (Atti del IV Convegno di Studi dell'Accademia Polacca delle Scienze e della Fondazione Giorgio Cini di Venezia) a cura di Jan Ślaski Warszawa, 1977. 538.

A velencei Giorgio Cini Alapítvány tevékenységének egyik meghatározó vonása az a nemzetközi együttműködésre épülő kutatás, amelynek célja Velence és az olasz kultúra kelet-európai, illetve földközi-tengeri kisugárzásának, történeti szerepének, nemzetközi kapcsolatainak tudományos feldolgozása. A tervszerű kutatómunka eredményeit az alapítvány több mint harminc kötetből álló (köztük két magyar vonatkozású tanulmánykötet) Collana Civiltà Veneziana kiadványsorozata tartalmazza. E széles körű nemzetközi kutatómunka keretében a velencei Fondazione Cini immár két évtizede áll kapcsolatban a kelet-európai szocialista országok akadémiainak tudományos intézeteivel, meghatározott program keretében rendszeres időközönként tudományos konferenciákat rendeznek a velencei, illetve az olasz kultúra közép-kelet-

európai, illetve adriai és levantei kisugárzásáról, az olasz–lengyel–magyar–oros–román művelődéstörténeti kapcsolatok kérdéseiről, melyek anyagát a konferenciákat rendező országok nagy nemzetközi érdeklődést kiváltó tanulmánykötetekben jelentetik meg. A nemzetközi tudományos együttműködés keretében – a magyar-velencei kutatásokkal párhuzamosan – folyik a lengyel–olasz művelődéstörténeti kapcsolatok kutatása. A negyedik lengyel–olasz tudományos ülésszak anyagát 1977-ben jelentette meg a Lengyel Tudományos Akadémia kiadója olasz és francia nyelven, 500 oldal terjedelemben, a magyar kutatók előtt is jól ismert Jan Ślaski gondos szerkesztésében.

Abban, hogy az ülésszak központi kérdése a barokk művészet bonyolult problematikája lett, bizonyára nagy szerepet játszott, hogy a XVII–XVIII. századdal foglalkozó olasz kutatókban egyre inkább elmélyül az Accademia dei Lincei 1961. terminológiai ülésszakának (*Manierismo, barocco, rococò, concetti e termini*, Roma, 1962.) egyik alapvető tanulsága, hogy a korszak olasz kultúrájának európai szintézise nem oldható meg csupán a spanyol, francia, angol és német kultúra összehasonlító vizsgálatával, a középkelet-európai zóna jelenségeinek figyelmen kívül hagyásával. Ebben a periódusban Itália kezd „lemaradni” a klasszicizmus és felvilágosodás útján meginduló nemzetektől, és egyre közelebb kerül Közép-Kelet-Európa népeihez. Így az olasz barokk kutatása sem juthat el addig a teljes szintézishez, míg nem végzi el az említett zóna jelenségeinek és irányzatainak alapos, olasz jelenségekkel összevető művelődéstörténeti, összehasonlító irodalom- és művészettörténeti vizsgálatát. Az ilyen értelemben vett, kiszélesített európai barokk vizsgálathoz nyújt alapvető és nélkülözhetetlen segítséget a Lengyel Tudományos Akadémia gondozásában megjelent XVII. századi lengyel–olasz művelődéstörténeti kapcsolatokat elemző tanulmánykötet.

Már a kötet szerkesztési munkálatai is a tervszerű, szélesebb európai szintézis irányába mutatnak: Vittore Branca, Boccaccio és Petrarca évfordulókra, Mieczysław Brahmér olasz–lengyel kapcsolattörténeti kutatásokra emlékeztető bevezetői után elméleti tanulmányok foglalkoznak a barokk művészetelmélet kialakulásának és mibenlétének kérdéseivel. Jan Białostocki Patrizitól Bouhours abbéig kíséri nyomon a barokk művészetelmélet kiformalódását és harcát a klasszicista esztétikai elvekkel, és Francesco Miliziában mutatja fel az első olyan művészet-

kritikust, aki már nem a művészet barokk értelmezését, hanem a barokk művészet első történeti elemzését és meghatározását adja. Ezt követően három olasz kutató foglalkozik a barokk képzőművészet meghatározó vonásaival, a barokk szobrászat és az antikvitás viszonyával (I. Faldi), a velencei Santa Maria della Salute, a barokk „nemzeti” templom alapelveit meghatározó iconográfiájával (M. Muraro) és a barokk festészet jellemzőivel. Mario Praz professzor a legújabb Caravaggio elemzéseket veti össze a XVII. századi értékelésekkel és készíti elő a kötet gerincét adó lengyel–olasz művészettörténeti kapcsolatokat elemző tanulmányokat. Elena Bassi tanulmánya tükrében az olasz építészek és festők első lengyelországi munkái a XVI. végére datálhatók, és ekkor is elsősorban hazájukban jószerivel ismeretlen művészekről van szó. A XVII. századi lengyel földön működő olasz építészek (G. B. Mosca, il Padovano, Giovanbattista da Venezia) főként velencei és padovai minták alapján dolgoznak, így kerül sor a velencei Salute templom alaprajzára és a padovai Palazzo della Ragione építészeti megoldásainak lengyel és litván utánszáira, melyről a tanulmánykötet gazdag 70 oldalas illusztrációs anyaga bő dokumentációt nyújt. Az olasz építészek csak a XVIII. század második felétől kezdve kezdenek alkalmazkodni a sajátos északi építészeti stílus követelményeire és hagyományaihoz (a varsói királyi palota átépítésekor). Hasonló periodizációt mutat a lengyel barokk festészet alakulása is. M. Karpowicz tanulmányában: a korábbi németalföldi–olasz festői hatások egyensúlyát 1674 után a velencei modellek követésének túlsúlya váltja fel, míg 1710 után a meghatározó a francia klasszicizmus és rokokó ízlése lesz, mely alól csak Guarino Guarini és Andrea Pozzo késő barokk kisugárzása jelent kivételt.

A XVII. századi lengyel–olasz művelődés-történeti kapcsolatokat elemezve két tanulmány foglalkozik azzal a kulturális szereppel, melyet a barokk Róma töltött be a kor lengyel értelmiségének gondolatvilágában. H. Barycz az örök város lengyel vonatkozású intézményeit veszi sorra, köztük a Báthory István által alapított lengyel–magyar kollégiumot, mely a Santo Stefano Rotondo templomában működött, míg A. Sajkowski azt a hatást vizsgálja, melyet Róma barokk műemlékei a kor lengyel utazóira tettek. J. A. Chrościcki igen érdekes előadásában az európai hírvételek lengyel uralkodók halála által kiváltott olasz visszhanggal, IV. Ulászló és III. Sobieski János emlékét idéző olasz nyelvű halotti

versekkel foglalkozik, illetve azokat a castrum dolorisokat ismerteti, melyeket az utolsó Jagello uralkodó, majd Sobieski Mária Klementina halálakor emeltek Róma és Nápoly templomaiban. Hasonlóan érdekes témát választott Irene Mamczarz is, aki tanulmányában a XVII. századi lengyel hercegek olaszországi látogatásai alkalmával rendezett színelőadásokat és Sobieski János bécsi győzelmének olasz visszhangját elemzi, különös figyelmet fordítva az egyes színelőadások prologusaiban kirajzolódó történeti képre. A lengyel–olasz történeti kapcsolatok olasz kutatói is elsősorban azzal a visszhanggal foglalkoznak, melyet a török- és tatárrelles lengyel hadjáratok váltottak ki a XVI. és XVII. század olasz történetíróiban és politikusaiban. Sante Graciotti professzor Machiavelli, Botero és Boccalini műveinek lengyel vonatkozásain keresztül azt vizsgálja, hogy miként alakult ki a kor olasz történet szemléletében, majd később a szélesebb közvéleményben is az a vélekedés, melyet elsőként Boccalini úgy fogalmazott meg, hogy Lengyelország a kereszténység „hullámtörő gátja”. Ugyanezt a vélekedést erősíti meg az a kép is, mely a Lengyelországon átutazó pápai követek és jezsuiták jelentéseiből áll össze a két neves olasz történész, Angelo Tamborra és Raoul Guéze tanulmányaiban.

Az eddig felsorolt tanulmányokból látható, hogy háttérbe szorulnak a kötet irodalmi kapcsolatokkal, hatásokkal foglalkozó írásai. Hanna Dziechcińska a XVI–XVII. századi lengyel paszkvillusok és pamfletek, Barbara Otwinowska a XVII. századi nemesi eligiumok olasz vonatkozásait elemzi. Wanda Roszkowska tanulmányában az olasz commedia dell'arte lengyelországi elterjedését kíséri nyomon az első olasz színtársulat 1592-es fellépésétől kezdve addig a pontig, míg a rögtönzösen alapuló komédia keveredett a pásztorjátékok divatjával, majd átadta helyét a XVIII. század közepén a francia típusú klasszicista tragédiának. Jadwiga Sokołowska és Jan Ślaski előadásai foglalkoznak a szorosabban vett XVII. századi olasz–lengyel irodalmi kapcsolatok kérdéseivel. Jan Ślaski a század legjelentősebb olasz fordításait veszi szemügyre Marco Girolamo Vida *Scaccia ludus*-ától Castiglione, Botero és Cesare Baronio lengyel átirásáig, Piotr Kochanowski Ariosto és a három kiadást is elért *Megszabadított Jeruzsálem* (1618, 1651, 1687) és a századvég különböző Guarino és Marino fordításaiig. Míg Ślaski elsősorban a XVII. századi lengyel kultúrában meghúzódó olasz fordításirodalom döntő túlsúlyára mutat rá, J.

Sokołowska tanulmánya arra a folyamatra hívja fel a figyelmet, melynek során az Ariosto és Tasso reneszánsz és barokk hősei Goffredo, a lengyel nemzeti hősideál modelljévé válnak, és a lengyel romantikus költészet hőskultuszának egyik archetípusát alkotják. Az olasz reneszánsz-mánierista poétika (M. G. Vida, F. Robortello) XVII. századi lengyel kisugárzását egészgi Teresa Michałowska tanulmánya, mely szerint a lengyel irodalom esetében is csak a XVI–XVII. században válik döntő tényezővé az olasz hatás, melynek következtében a XVII–XVIII. század sajátos jelenségévé válik a reneszánsz, a manierizmus, a barokk, majd a francia klasszicista poétika elveinek együttélése, melyet majd csak a lengyel romantika kialakulása fog feloldani.

Az igen gazdag kultúrtörténeti anyagot tartalmazó kötet egyik nagy tanulsága, hogy a középkelet-európai népek és kultúrák olasz kapcsolatai minőségileg nem nagyon különböztethetők meg egymástól, legfeljebb csak mennyiségi eltérésekről lehet szó (ez a XVII. században a lengyel–olasz kapcsolatok elsőbbsége felé mutat), és ezért egyre inkább szükség van arra, hogy az immár általánossá váló interdiszciplináris és összehasonlító jellegű kutatások (a lengyel és olasz kutatók tanulmánykötete elsősorban a művésztörténet és művészetelmélet terén hoz módszertani eredményeket, míg erősen érződik a művelődéstörténeti anyagban a gazdaságtörténeti kutatások hiánya) kibővíljenek, és a kétoldalú olasz–lengyel, olasz–magyar kapcsolattörténeti vizsgálódások után megkezdődjön az egyes kulturális, művelődéstörténeti hatások egész Középkelet-Európára kiterjedő nemzetközi kutatása, egyetemes szintézise, melynek első lépése lehet az 1979 januárjában Visegrádon megrendezett kelet-európai szocialista országok italianistáinak első találkozója.

Sárközy Péter

Saint-Simon herceg Emlékiratai. Válogatta, fordította, az utószót és a jegyzeteket írta Réz Pál
Budapest, 1975. Európa Könyvkiadó, 806.

A francia emlékiró félelme, hogy kéziratát a kortársak megdöbbenéssel és „hatalmas felháborodással” fogják olvasni, hiábavaló volt. Irodalmi hagyatékát, az 1694-ben titokban megkezdett s 1750 táján befejezett kéziratkötegeket, halála után lepecsételték, s elzárták a nyilvánosság kíváncsisága elől. A francia olvasók későn, az

1780-as évektől jutottak hozzá nyomtatott szemelvényekhez, s 1830-ban a *Mémoires* első teljes kiadásához. Csak ezt követően támadt első kritikai visszhangja a később nagy vihart kevert posztumusz munkának.

A heves polémiákat túlélő emlékiratpróza szemelvényes kiadásait a magyar olvasó nagy késéssel vehette kezébe. Juhász Vilmos bevezetőjével kiadott fordítása, *XIV. Lajos udvara* (Officina, 1941) úttörő kötete után csaknem két évtized múlva készült el Győry János értő válogatása *Saint-Simon emlékezései* (Gondolat, 1960) címmel, a fordító értékkelő bevezető tanulmányával. A fokozódó érdeklődés jele, hogy egy évtized múltán újabb hazai kiadó vállalkozott a bővülő emlékirat-szemelvények, *Saint-Simon herceg – A Napkirály udvarában* (Szépirodalmi K. 1970) közzétételére. Ennek gondozója Réz Pál volt, aki ezután az Európa Kiadó megbízásából az eddigi magyar nyelvű válogatásokhoz képest a legbővebb szemelvényes kötetet állította össze a *Mémoires* legújabb hétkötetes kritikai kiadása (Paris, 1953–1965) alapján.

Az *Emlékiratok* legterjedelmesebb, hozzáértéssel fordított, jól szerkesztett kötetéhez színvonalas utószó járul, amely kortörténeti áttekintésével, Saint-Simon emlékiró módszerének, írói szemléletének jellemzésével és társadalmi hátterének megvilágításával elősegíti az egyre népszerűbbé váló, történeti értékű emlékiratpróza értelmezését. A nagyvilági udvari színjáték szereplőinek és színpalainak ábrázolása és hitelessége körül évtizedeken keresztül folyt a vita, s Saint-Simon írói társadalomkritikája perspektívájának megítélésében eltérő felfogások és ellentmondó nézetek is megnyilvánultak. Azt azonban korán elismerték kritikusai is, hogy XIV. Lajos uralma végének, a „nagy század” alkonyának és a Régence korának klasszikus értékű megörökítője volt. Réz Pál az értékelések s az ellenvélemények bonyolult szövevényéből igyekszik kihámozni az emlékiró magatartásának jellemző vonásait, mérlegre téve Saint-Simon megnyilatkozásait is olyan kérdésekről, mint pártatlanság, a szenvedélyes elfogultság, az igazság szeretete, a személyes indulat és ábrázolás, az előadás stílusa, tehát olyan emlékirói vonások, amelyek nemcsak az író, hanem olvasóit is az utókor kritikusait is foglalkoztatják. Az utószó kiegyensúlyozott értékelő megállapításai, a jegyzetek s nyilvánvaló tévedéseket helyesbítő magyarázatok, a magyar vonatkozások kiemelése, a fordításra vonatkozó megjegyzések együttesen szolgájkák az *Emlékiratok*, az eredetinek mintegy tizedrészt kitevő

saint-simoni emlékiratpróza olvasását és megértését. Talán a következő, tovább bővülő szemelvényes kiadás útját is egyengetik.

Hopp Lajos

Johann Ladislaus Pyrker. *Mein Leben*. 1772–1847. Hrg. von Aladar Paul Czigler Wien, Hermann Böhlau Nachf.. 364. (Fontes Rerum Austriacarum, I. Abt. Scriptores, 10 Band)

A *Mein Leben* 1923-ban került a bécsi Nationalbibliothek Kézirattárába. Pyrker egri érsek óhaja, amelyet a stuttgarti Cotta céggel folytatott levelezésében több ízben kinyilvánított, nem teljesült. Cottáék nem adták ki az érsek halála után hozzájuk eljuttatott kéziratot, hanem elfekettették. A cég örökösei aztán az I. világháború utáni, válságosra fordult időkben elárverezték. A kéziratot a bécsi könyvtár vásárolta meg aukción. A kötet kiadója, aki 1937-ben Pyrker László munkásságából készítette doktori értekezését a Pázmány Péter Tudományegyetemen, már 1942-ben foglalkozott a kiadás tervével. A megvalósítást azonban a háborús események lehetetlenné tették. Több évtizednyi késéssel jelent meg végül az Osztrák Akadémia *Fontes Rerum Austriacarum* sorozatában.

A hazai gyakorlattól eltérően a kötet első része tartalmazza a szövegkiadások szükséges velejáróit: a bevezetés mellett a rövidítésjegyzéket, a bibliográfiákat, a rövid életrajzot, a kézirat keletkezéstörténetét, sorsa ismertetését, forrásait és az előzményeket, pl. a Verseghy Ferencnek és J. H. Jäcknek írt önéletrajzi feljegyzéseket. Itt esik szó a magyarországi Pyrker-irodalomról, a legújabb Pyrker-kutatásokról. Ezután következik maga a szöveg, a 266 lapnyi önéletírás és a „Kommentar” – a jegyzetanyag –, valamint néhány dokumentum.

A kiadó és a sajtó alá rendező jól ismeri a magyarországi irodalmat. Gondos filológiai munkát végzett, a jegyzetek nagy tárgyismeretről és alaposságról tanúskodnak. A mind ez ideig ismeretlen önéletrajz mellett az először itt közölt és nehezen hozzáférhető dokumentumanyag – így I. Ferenc és Pyrker levelezése, valamint néhány, inkább magyar vonatkozású irat – nagy érdeklődésre tarthat számot a kor magyar kutatói körében is. Az érsek magyar titkárának, az egri papköltőnek, Tárkányi Bélának az érsek haláláról és temetéséről írott beszámolója, amely része Tárkányi magyar nyelvű naplójának, jellemzi a főpap nemzeti érzelmeit. Pyrker, mint Tárkányi ír-

ta, úgy rendelkezett, hogy földi maradványait az alsó-ausztriai Lilienfeld cisztercita apátságában helyezték el, ahol 1792–1796 között szeminaristaként tanult. Lilienfeldben kívánt nyugodni, „mert – mint Tárkányi írta, – ahogy életében sem szívesen élt övéi között, úgy halála után sem kívánt közöttük maradni...”.

Pyrker érsek élete művelődésünk és irodalmunk nagy korszakát fogja át: 1772-ben, a nemzeti megújulást jelző évben született, és 1847 legvégén, néhány hónappal 1848 március 15-e előtt halt meg. A Fejér megyei Láng községben járta az elemi iskolát, később Székesfehérvárott, Budán és Pécsen tanult – Ányos Pálnak és Virág Benedeknek volt tanítványa –, Pesten hivatalnokoskodott. A hivatali munkától menekülve egy olasz arisztokrata titkára lett, Itáliában és Afrikában is járt. Hazatérve papi szemináriumba jelentkezett. Nagy egyházi karriert futott be: 1819-től szepesi püspök, 1821-től 1827-ig Velence pátriárkája, 1827-től 1847-ig Eger érseke. Vallásos tárgyú irodalmi műveit németül írta, német nyelvű közönségre tekintett. Felnőttként választotta a német nyelvet. Magyar környezetben nevelkedett, olyannyira, hogy a német írást és helyesírást papnövendékként és papként kellett megtanulnia, mégis a németet választotta. *Tunisiás*, ill. *Rudolf von Habsburg* c. hexameteres eposzai a legismertebbek, valamint a *Perlen der heiligen Vorzeit* c. bibliai tárgyú, ugyancsak hexameterben írt elbeszélés gyűjteménye. A *Tunisiás* fordítására 1821-ben készült Verseghy Ferenc. A mű megjelenésére nem került sor. A *Perlen*. . . c. művet Kazinczy Ferenc ismertette meg a magyar közönséggel 1830-ban A *szent hajdan gyöngyei* címmel. A kötet alighogy megjelent, Bajza József máris megtámadta Kazinczyt. Két kifogást tett: egy formait, azaz hogy a hexameterben írt eposzt Kazinczy prózában fordította, és egy tartalmi, s ez volt a fontosabb, hogy az országszerte tisztelt széphalmi mester miért vesztegette idejét olyan férfi munkájának fordítására, aki magyar létére – mégpedig, bár ezt Bajza nem mondta ki, csak utalt rá –, magyar főpap létére a német irodalmat gazdagítja.

A *Mein Leben* igazolja Bajza Józsefet. Bajza támadását nemcsak az váltotta ki Kazinczy ellen, hogy egy magyarországi főpap német nyelvű művét fordította, hanem hogy azét a Pyrker Lászlóét, aki egri érsekként is teljesen közönyös volt a magyar művelődés iránt, az ország, a hívek érdekei helyett pedig a császári ház és Metternich-herceg elképzeléseit szolgálta. (Az igazsághoz hozzátartozik, hogy az érsek végrendeletében ké-

peit – 160 darabból álló igen értékes gyűjteményét – a Nemzeti Múzeumnak, könyvtárát pedig az egri líceumnak adományozta.) Az *Életem* szerzője egy szót sem ejt a magyar irodalomról, nem emlékezik meg magyar írókról, egykor kedvelt paptanáraitól: Ányos Pálról és Virág Benedekről sem, és hallgat fordítójáról, Kazinczy Ferencről.

Az önéletírás olvasása egyébként is csalódást okoz. Írójának világi éveiben és egyházi tisztségviselőként is eseményekben gazdag és színes élete volt. Velencei patriarchátusa a carbonari- és az olasz szabadsághozmozgalmakkal, egri érseksége pedig a magyar történelem és művelődés egyik nagy korszakával esik egybe. Mindezekből alig valamit érzékel az olvasó. Az önéletrajz az emlékező életének és hivatali tevékenységének adatait és tényeit gondosan és lelkiismeretesen rögzíti, de adós marad a kor – és kicsoda kor! – világának és atmoszférájának a visszaadásával. Hiányérzetünket az egyéniség teljes háttérbe húzódása, az írói szubjektum kiiktatása magyarázza. A *Mein Leben* írója írás közben sem tudott megfelekedni magas főpapi méltóságáról, ezért tűnt el az érsek egyénisége, mint ahogy ezért nem kaptunk árnyképnl többet a kortársairól, I. Ferencről, Metternichről vagy a magyar és osztrák egyház, arisztokrácia számos ismert alakjáról, akikkel Pyrker érsek szoros kapcsolatban állott. Ha Pyrker László nem fogta volna vissza tollát, bizonyos, hogy – mint arra a titkár, Tárkányi Béla utal – sokkal érdekesebb, színesebb, sőt regényes képet rajzolhatott volna életéről, kortársairól, a végiglátogatott itáliai, ausztriai és magyar vidékekről, a napóleoni háborúkról és a korszak más, közlről figyelt és követett nagy történelmi eseményeiről. Pyrker önéletrajzát forgatva a magyar olvasó az elszalasztott nagy lehetőség felett sajnálkozik. Csalódással tette le a kötetet, éppen mert olyan nagy várakozással vette kézbe. Abban bízott, hogy az egri érsek hosszú ideig lappangott önéletírása érdekes és bőséges anyaggal gazdagítja irodalom- és művelődéstörténetünket.

T. Erdélyi Ilona

Mieczysław Klimowicz: *Oświęcienie* Warszawa, 1972. Państwowe Wydawnictwo Naukowe Seria Historia Literatury Polskiej, 548.

Jerzy Ziomek: *Renesans* és Czesław Hernas: *Barok* c. műve után megjelent a „Lengyel irodalom története” sorozat következő kötete: *Oświęcienie* (Felvilágosodás) címmel Mieczysław Klimowicz tollából.

A *Felvilágosodás* irodalmáról írt monográfia a kutatások pillanatnyi állását tükrözi. Szólnunk kell néhány szót a könyv előzményeiről, intellektuális háttéréről. A második világháború után Lengyelországban nagy érdeklődéssel fordultak a felvilágosodás korszakához. Ennek eredményeként heves viták keletkeztek a periodizációt illetően, jelentős kiadói vállalkozásokba kezdtek, és jó néhány tanulmánykötet, valamint összefoglaló jellegű mű született. A kiváló kutatók és műveik iránti teljes elismerés mellett rájöttek, hogy milyen fontos szerepet játszott az akkori kulturális életben néhány olyan jelenség, amellyel ez idáig nem foglalkoztak, mert elkerülte a figyelmüket. Elsősorban a kor (legtöbbször névtelen) politikai irodalmára kell gondolnunk, az emlékirat írásra, de nem szabad megfelekedznünk a „*minorum gentium*” írókról sem, akiknek gyakran nem túlságosan nagy művészi értékkel rendelkező művei természetes kontextust alkottak a kimagasló alkotások számára; reprezentatívabbak is az utóbbiaknál, mivelhogy a kor köztudatát és mentalitását tükrözik.

A Klimowicz-monográfiát mintegy előkészítő művek közül első helyen a lengyel felvilágosodás irodalmának négykötetes bibliográfiáját kell megemlítenünk, melyet E. Aleksandrowska irányítása alatt egy kutatócsoport dolgozott fel. A következő szerzők munkái előzték meg a monográfiát: Zbigniew Goliński, Roman Kaleta, Teresa Kostkiewiczowa, Jan Kott, Zdzisław Libera, Janusz Maciejewski, Tadeusz Mikulski, Julian Platt, Edmund Rabowicz, Zofia Sinkowa, Roman Sobol, Roman Wołoszyński, és végül Klimowicz néhány előző írása.

Az elődök által elért eredmények felhasználása mellett és ellenére Klimowicz *Felvilágosodás* kötete egységes és eredeti. Néhány, alapvető kérdéseket érintő megállapítása vitatható, állásfoglalása nemegyszer eltér az eddig általánosan elfogadott nézetektől. A felvilágosodás korszakát pl. 1795-tel zárja, míg az általános nézet az, hogy a felvilágosodás még a XIX. század elején is vezető szerepet játszott a lengyel kultúrában, és így 1815-tel, illetőleg 1882-vel (Mickiewicz fellépése) zárják a korszakot.

A monográfiában felvázolt kép Klimowicz téziséét támasztja alá. A szerző megkülönbözteti a felvilágosodás előtti korszakot, az ún. korai felvilágosodást (kb. 1730–1764), amikor a manierizmusba hajló barokk ölen új filozófiai eszmék születnek, az irodalomban lassan hangot

kap a klasszicizmus, folyik a harc a nemzeti nyelvért, bevezetik az iskolareformot.

A felvilágosodás irodalma az 1765–1787 közötti korszakban virágzik. Az uralkodó irányzat a klasszicizmus, melynek legkiválóbb képviselői: Naruszewicz, Krasicki, Trembecki és Węjerski, a királyi mecénásság kegyeit élvezték.

A felvilágosodás hanyatló szakaszában megjelenő szentimentalizmus és rokokó külön fejezet témája Klimowicz kötetében. A klasszicizmus által hirdetett esztétikát és világnézetet kezdték aláásni ezek az új irányzatok. Épp ezekben a nemegyszer preromantikus új tendenciákban látta Klimowicz a felvilágosodás bukásához vezető utat. Lengyelország akkori politikai helyzete is siettetette a korszak lezárulását. A felvilágosodás harmadik szakaszában, mely 1787-től 1795-ig tartott, az irodalom szoros kapcsolatban volt a nép sorsával; az 1795-ös nemzeti bukás okozta, hogy a felvilágosodás olyan eszméi, mint a klasszikus rend, harmónia, a megismerő optimizmus, a fejlődésben való hit, az ész kultusza, át kellett hogy adják helyüket a szenvedés irracionális musának, az elkéseredett pátosznak. Klimowicz kihangsúlyozza, hogy az állami önállóság elvesztésével a felvilágosult kultúra is elvesztette intézményes jellegét, amelynek köszönhetően ez ideig működhetett és fejlődhetett. Véget ért a királyi mecénásság, abbamaradt a felvilágosodás főbb folyóiratainak kiadása. A lengyel irodalomban a XIX. század elején megjelenő klasszicizmus élettelen, nem vesz részt, nem foglalkozik a nemzet aktuális problémáival. Ugyanakkor elevenek a még csak most csírázó romantikus áramlatok. Ebből is látszik, hogy Klimowicz meggyőző érvekkel támasztja alá azt a javaslatát, miszerint a felvilágosodást záró év: 1795. Lehet, hogy az 1795-től 1822-ig terjedő időszakot átmeneti szakasznak kellene tekintenünk a felvilágosodás és a romantika formációja között, sajátos kutatási módszereket kellene kidolgoznunk vizsgálatához, más kritériumok szerint kellene értékelnünk.

Klimowicz könyve nagyszerű részeket tartalmaz a felvilágosodás drámájáról és színházáról, a lengyel regény kezdeteiről, valamint a korszak emlékiratairól.

Egy-egy irodalomtörténeti korszakról írt összefoglaló jellegű mű megalkotásakor két fő nehézség áll a szerző útjában: az anyag kiválogatása és elrendezése. Ezeknek a problémáknak az ideális, mindenkit kielégítő megoldása gyakorlatilag lehetetlen. Ezt figyelembe véve megállapíthatjuk, hogy Klimowicz könyve meg-

felel a jelenlegi követelményeknek. Úgy mutatja be a lengyel felvilágosodás irodalmát, mint ma is élő, nagy fontosságú jelenséget; plasztikus, eleven képet fest a korszakról. Figyelemre méltóak precíz, világos vonalvezetése, átgondolt értéktételei; nem szívesen nyúl a hatásos, de tényekkel nehezen igazolható összevetésekhez, általánosításokhoz.

Jerzy Snopek
(Varsó)

Études sur le XVIII^e siècle. Éditées par Roland Mortier et Hervé Hasquin Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles I, 1974. 220. II, 1975. III, 1976. IV, 1977. 157.

A nemzetközi XVIII. századi kutatások egyik újabb tudományos műhelye az R. Mortier vezette Groupe d'étude du XVIII^e siècle de l'Université Libre de Bruxelles. A kutatócsoport újabban alakult, de régi hagyományt folytat; a néhány évvel ezelőtt megindított *Études sur le XVIII^e siècle* c. tanulmányosorozat bevezetője hangsúlyozza: számunkra kedvezően alakult ennek a századnak tanulmányozása, hiszen az Egyetem létrejöttéhez kapcsolódik.

Az eddigi gyűjteményes kötetek komplex anyagának tanúsága szerint ezek a kutatások interdiszciplináris jellegűek, és jobbára összehasonlító módszerűek. A politikai történet európai szálai és a művelődéstörténeti összefüggések is erre ösztönzik a kutatókat. Az 1830-ban önállósult országot, amely a németalföldi polgári forradalmi mozgalmak után spanyol uralom alatt maradt, majd részben francia megszállás, később Habsburg uralom alá került, korszakunkban „les Pays-Bas autrichiens” néven emlegetik. A történelmi háttér tehát különleges tényező a különféle témák, a tolerancia, a szabadkőművesség, a jozefinizmus, a francia felvilágosodás és forradalom eszméi, társadalmi, nemzeti és nyelvi törekvések összefüggéseinek vizsgálatában. Stílustörténeti vonatkozásban is fölmerülnek ezzel kapcsolatos árnyaló megfigyelések, mint például az építőművészeti rokokó stílusban a „rococo gantois” („style franco-gantois”) és az anverso stílus, amely a bécsi rokokóból merítette inspirációját.

A negyedik kötetben mindez egy speciális témakörben jelentkezik: „Bruxelles au XVIII^e siècle” tematikája egyetemi vitaulés keretében került napirendre. A város „átmenő” forgalma, gyülekezési hely jellege, menedéket nyújtó szerepe ismertté vált egyes janzenisták (Arnauld,

Quesnel), írók és publicisták (J.-B. Rousseau, Maubert de Gouvest, Voltaire, Benjamin Constant stb.) biográfiai rajzában és írói működésük feldolgoásaiban. Kevesebb érdeklődés mutatkozott saját kultúrtörténetének feltárása, a város önálló kulturális életének a fentiekkel összefüggő megvilágítása terén. Ezt célozzák az újabb népesedési, társadalmi, kereskedelmi, gazdaságtörténeti kutatások mellett folyó közép- és felsőszintű oktatástörténeti tanulmányok („L'enseignement secondaire et supérieur à Bruxelles à la fin de l'Ancien Régime”), valamint a bécsi birodalmi tudománypolitikára fényt vető intézmény (Académie Impériale et Royale des Sciences et Belles-Lettres de Bruxelles 1772–1794) tudományos tevékenységére vonatkozó vizsgálatok. Foglalkoznak a kevésbé ismert korabeli sajtóviszonyokkal, egy új színház francia építési terveivel, a színházi repertoárral, a nemzeti játékszín felvirágoztatására irányuló drámai törekvésekkel, továbbá a holland irodalom XVIII. századi jelenlétének kérdéseivel.

A kötetek írásai sokoldalúan világítják meg a nehéz viszonyok között fejlődő jövődő belga főváros kulturális, tudományos, művészeti, irodalmi életét – a váltakozó idegen uralom és politikai befolyás alá került ország önállósági törekvéseinek távlatában. A témák feldolgozása módszertani szempontból is tanulságos; az *Études sur le XVIII^e siècle* eddig megjelent kötetjeinek együttes anyaga a kelet-európai XVIII. századi kutatások szemszögéből is figyelemre érdemes.

Hopp Lajos

Zlatko Klátik: Slovenský a slovanský romantizmus. Typologia epických druhov Bratislava, 1977. Veda, 336.

A szlovák romantika a szlovák irodalomtudomány érdeklődésének középpontjába került. A szomolányi romantika-konferencia, majd a szlovák történelmi regény és általában a romantikus historizmus genezisének, tipológiai jellegű elemzését dokumentáló tanulmánykötet után a szlovák jugoszlavisztika jeles képviselője, Zlatko Klátik könyvet jelentetett meg a szlovák és a szláv romantikák összehasonlítása tárgyában. Vizsgálódásainak célja az, hogy az *epikai műfajok tipológiáján* keresztül szolgáltatson adalékokat ahhoz a nemzetek fölötti szintézishez, amelynek megvalósításában a szlovák irodalomtudomány is részt akar vállalni. Még pontosabban szólva: a

szláv irodalmak romantikus korszakának jellegzetességeit akarja földeríteni, s ehhez az epikus műfajok példáiból adódó tanulságokat használja föl. Klátik maga él azonban szűkítéssel: nem *valamennyi* szláv irodalomra utal, a szlovénból, a bolgárból például nem merít, és az ukrán is alig-alig szerepel a példák között. Most ne vitassuk, mennyire jogos az ilyenfajta kutatás; mennyire juthatunk el helyes következtetéshez, ha például a kelet-európai nemzeti eposzok típusainak elemzésekor kimarad a *Zalán futása* vagy a *Krst pri Savici*, amelyek a nemzeti eposz funkcióját betöltő romantikus epikus művek két végső változatát jelentik. A tény, az örömmel üdvözölhető esemény Klátik finom elemzéseinek, jó szempontjainak, széles körű összehasonlításainak könyvbe rendeződése, méghozzá jól körülírható és tudományosan indokolható koncepció alapján. A szerző határozottan és egyértelműen hangsúlyozza a *genológiai* kutatás célszerű voltát, különösen a romantika esetében, s ebben egyetértünk vele. Az is igaz, hogy elsősorban az epikai műfajok jellegében és minőségében állt be változás a romantika áttörésekor. Négy, illetve öt műfajt vizsgál a szerző: a balladát, a poémát, az eposzt és a novellát, illetve a regényt. Itt arra kell utalnunk, hogy nemcsak a magyar irodalomtudomány és a szlovák, hanem a szlovák és a többi szláv között is számottevő a terminológiai eltérés. S ez a terminológiai eltérés olykor igen lényeges *szemléleti* különbségeket takar, s e szemléleti különbségek éppen a hosszabb epikus művek nemzeti variánsaira engednek következtetni. Ezért csak a „mutatis mutandis”-közhely hangsúlyozásával érezhetjük jogosnak a „prometheuszi típusú poémák” között Mácha *Májusát* és Botto *Jánošík halálát*. A hasonló jellegű motívumok teljesen eltérő nyelvi struktúra szerint rendeződtek a poémákba; Mácha zenei szerkesztése, vezérmotívumokon alapuló rendezőelve olykor szemben áll Botto népiességével (máspéldákat konfrontál Klátik, igen helyesen).

A négy műfajra visszatérve: jogosnak tetszik kiemelésük. Valóban ezek a „szláv” romantika reprezentatív műfajai, s igen jellemző, hogy nem a *dráma* (míg Byron, Shelley, V. Hugo, Musset drámákban is megteremtik a romantikus formát, erre a szláv irodalmakban csak később, illetve igazából mindössze Puskinnál és Lermontovnál kerül sor. A szláv regény, ezen belül a történelmi regény alapos megkérdésessége közhely!). Csupán egyetlen megfontolandó szempontot hiányolnánk: a szláv irodalmak – s erre is többen utaltak már – romantikái nem mindig romantikus

forrásból merítettek. A Lenore-típusú ballada továbbélésére Klátik hoz meggyőző példákat. De emellett Goethe és Schiller is több ízben romantikusként szabadtotta föl az alkotók képzeletét. S ha a Lenore-típust említjük, Goethe: *A korinthuszi menyasszonya* vagy *A halásza* utóéletét se felejtjük el. Azaz, Klátiknál talán jobban hangsúlyoznánk ezeknek a romantikáknak a „nyugati”-aktól eltérő jellegét, vagy ahogy a magunk részéről megfogalmaznánk: kelet-európai vonásait. Hiszen, amit Klátik szláv jellegzetességeként tüntet föl, az jórészt a magyarban is megtalálható. Természetesen nem kérjük számon a magyar vagy a román, esetleg az osztrák irodalom elmaradását, ennek technikai nehézségei vannak, s ez érthető. Azt azonban fontosabbnak látnánk, hogy inkább az *eltérő* vonásokról esnők szó. Az a megfontolásra méltó, ahogyan a byroni típusú metrical romance vagy kisebb elbeszélő költemény nemzeti vonásokat hordozó, a nemzeti történelemből merítő poémává változik a szláv irodalmakban. Vagy ahogy a filozófiai jellegű költemények különböző jellegű típusai megjelennek, Njegoš: *A mikrokozmosz fátylájától Král' Világrámájáig*. Az *eltérés* és a *megkésetttség* egymást feltételező tényezők: amikor a szlovák irodalomban kikísérletezik a romantikus balladát, akkor Tablic és Šafárik hazai hagyományaitól Goetheig, Schillerig (azaz a Balladenjahr terméséig), onnan a királyudvari kéziratig, majd Uhlandig, Hugóig stb. több, különböző fajtájú, jellegű élményt egyesítenek a hazai szükségletek, igények szerint. E különböző fajtájú – irodalmi és nemcsak irodalmi – élmények romantikus költői magatartásában rendeződnek művé, alkotnak egyetlen életműben az eredetitől gyökeresen *eltérő*, az új törvények szerint hierarchizált mozzanatok.

Klátik könyve gazdag tartalmával, mindig konkrét művek előtérbe helyezésével nemcsak a szlovák, hanem valamennyi közép-európai irodalomtudomány számára értékes adalékokat szolgáltat. Fontos könyv, mert a műfaj történeti és elméleti kutatás konkrét műelemzéseken keresztül gyümölcsöződik, és így a ma oly sokat vitatott műközpontúság elve sem szenved kárt. Klátik újabb kötete az összehasonlító irodalomkutatásnak is sokat mond. Bizonyítéka annak, hogy a nemzeti irodalom kutatását a komparatiztika segíti.

Fried István

Aniela Kowalska: *Mochnacki i Lelewel współtwórcy zycia umysłowego Warszawy i kraju* Warszawa, 1971. PIW, 376. – Stanisław Świrko: *Z kręgu filomackiego preromantyzmu* Warszawa, 1972. PIW, 390.

A lengyel romantika fénykorának feltárása után a kutatók figyelme egyre inkább a preromantika és a romantika még felderítetlen kérdései felé fordult. Ennek bizonyítéka a *Problemy Polskiego Romantyzmu I–II*. kötet több tanulmánya, vagy a PIW kiadónál megjelent alábbi két kötet is.

Aniela Kowalska a Lengyel Tudományos Akadémia Irodalomtudományi Intézetében működő Romantika Kutatócsoport munkatársa. *A Warszawa literacka w okresie przełomu kulturalnego 1815–1822* után a *Mochnacki i Lelewel współtwórcy zycia umysłowego Warszawy i kraju* c. kötete a második műve, amely a népszerű „Syrenka” sorozatban jelenik meg. A sorozat Varsóról, elsősorban annak XIX. századi irodalmi-kulturális életéről szóló tanulmányokat foglal magába, olyan neves szerzők tollából, mint pl. Kazimierz Brandys, akinek *Romantika* c. novelláskötete s *Levelek Z. asszonyhoz* c. esszéregénye a magyar olvasók előtt is ismert.

Kowalska könyve rendkívül világos szerkesztésű. Az első részben bemutatja az 1830. novemberi felkelést közvetlenül megelőző éveket. Az események áttekintését segíti, az összefüggések meglátását azonban akadályozza, hogy azokat a szerző évek szerint tagolva, kronologikus sorrendben tárja elénk. Az ezt követő két nagy egység Maurycy Mochnacki (1803–1834) és Joachim Lelewel (1786–1861) portréját vázolja fel. A képet árnyalják a kortársaknak és az utódoknak a két alkotóra vonatkozó, felidézett véleményei, továbbá néhány részlet műveikből.

A könyv bevezetőjében a szerző elismeri, hogy több nehézségbe ütközött Mochnacki alakjának megközelítésekor, ezért teljes portré megalkotása helyett személyiségének felvázolását tűzte ki célul. Ezt indokolja az is, hogy Mochnacki műveinek teljes kritikai kiadása még nem jelent meg. A fenti célkitűzés nem jelenti azonban a kutatói igényesség mércéjének alacsonyabbra helyezését, hiszen a könyv Mochnacki publicisztikai tevékenységét például a korábbi tanulmányoknál sokkal mélyebben tárja fel. A cikkekből a csapongó, nem mindig konzek-

vens gondolkodású lengyel intelligencia képe bontakozik ki. Ugyanakkor a romantika fia hitt a fejlődés lehetőségében, feltárta azokat a feladatokat, amelyek megoldása elősegíthette ezt. Mochnacki publicisztikai írásainak irodalmi vonatkozásait összefoglaló műve „A lengyel irodalom a XIX. században” 1830 decemberében, tehát már a felkelés kirobbanása után jelent meg. A. Kowalskának a műről adott elemzését kiegészíti Maria Janion *Romantyzm polski wśród romantyzmów europejskich* c. tanulmánya (*Gorączka romantyczna* PIW, 1975.), amely rámutat Mochnacki és az európai romantikus filozófia közötti kapcsolatokra.

Joachim Lelewel pályáján rövid, de gyümölcsöző szakaszt jelentettek a vilnai egyetemi tanári évek. Szoros barátság fűzte a nálánál fiatalabb Mickiewiczhez. Nem felejtkezett el erről akkor sem, mikor az egyetem által rákényszerített cenzori állást elfogadta. Lelewel kapcsolatot talált a varsói ifjúsággal is. Mochnacki véleménye és modern szociológiai kutatások alapján Kowalska a kor legnépszerűbb emberének nevezi az alapos tudású történészt. Népszerűségéhez hozzájárult tudománynépszerűsítő tevékenysége is, amelyről a már eddig is ismert, de nem rendszerezett adatokat foglalja össze a kötet szerzője.

Sajnos sem Mochnacki, sem Lelewel művei nem jelentek meg eddig magyarul pedig erre a lengyel romantika teljesebb megismerése érdekében feltétlenül szükség volna.

Stanisław Świrko könyve, a *Z kręgu filomackiego preromantyzmu* Mickiewicz fordulópontot jelentő verseskötete, a *Ballady i romansy* kiadásának 150. évfordulóján, 1972-ben jelent meg. A könyv tanulmányai, amelyek egy része folyóiratban már napvilágot látott, azt a szellemi háttérrel vázolják fel, amelyben az említett Mickiewicz-kötet létrejött. A legterjedelmesebb tanulmány J. Czechtznak, Mickiewicz barátjának a balladáival foglalkozik. Mindketten, akár a kötetben bemutatott más szerzők (T. Zan, A. E. Odyniec, és mások) tagjai voltak a Filomaták Társaságának, amely vilnai egyetemistákból jött létre 1817-ben. Az irodalmi önképzőkör-jellegű társulat az ifjúság, majd az egész társadalom átalakítását tűzte ki célul. Megalakulásuk után hamarosan, Filaretek Társasága néven kibővítették tevékenységi körüket, azonban működésükre rendőrségi intézkedés tett pontot. A két költő munkássága közötti kapcsolatok részletes feltárásával Świrko nem foglalkozik, ezt a készülő Czechtz-monográfia feladata lesz el-

végezni. A tanulmány a két szerző néhány balladájának egybevetését öleli fel. Feltérképezésre került Czechtz balladáinak szókincse is, ebből válogatást találunk a kötetben. Mivel a szómagyarázatok a Mickiewicz-szótárra épülnek, ez a rész elhagyható lett volna. Annál értékesebbnek tekinthető Czechtz 8 balladájának közlése, amelyek egy sokáig elveszettnek hitt kéziratból lettek kiemelve. Świrko szembeszáll azzal a véleménynel, hogy Czechtz balladái nem változtatják meg a kor irodalmáról alkotott képet, új nézőpontként javasolja Mickiewicz és Czechtz balladáinak összehasonlító elemzését, ezt részben el is végzi.

A kötet kisebb tanulmányai a lengyel romantika kezdetének tartott dátumot, 1822-t közvetlenül megelőző időszak irodalmi jelenségeinek feltárására irányulnak. Ezekkel (pl. a filomaták dalai) eddig nem nagyon foglalkoztak az irodalomtörténeti kutatások. A dalokkal foglalkozó tanulmány egyben fényt vet a korabeli Vilno zenei életére is. Świrko koncepciója összhangban áll Markiewicz professzor megállapításával, aki *Przekroje i zblizenia dawne i nowe* (PIW, 1976.) c. kötetében a lengyel romantika kezdetét a hagyományos 1822 helyett kb. 1820-ra teszi.

A kötetben megtalálható egy ismeretlen szerző *Baublis* c. művének és Mickiewicz *Pan Tadeusza* IV. részének összevetése. Świrko célja nem az ismeretlen szerző kilétének felderítése, hanem annak megmutatása, „milyen rendkívüli értékkel bírt a Filomaták Társasága néven ismert több éves irodalmi szeminárium, a különböző tehetségek érintkezése.”

Kálmán Judit

A. С. Привоедов. Творчество, биография, Традиции: Ленинград, 1977. Издательство „Наука”, Ленинградское отделение, 292.

Régi tévhitet oszlat el az Sz. A. Fomicsev szerkesztésében megjelent *A. Sz. Gribojedov* című tanulmánykötet: azt az irodalmi köztudatban kialakult véleményt, hogy N. K. Pikszanov, M. V. Nyecskina, V. N. Orlov, I. K. Jenyikolopov, O. I. Popova és Sz. V. Sosztakovics munkái után a Gribojedov-kutatás elvi problémái megoldottnak tekinthetők.

A megélénkült kutatás eredményeként a kötet 18 tanulmánya újabb kérdéseket vet fel. Sz. A. Fomicsev két tanulmánya szerepel a könyvben. Az elsőben, *Az ész bajjal jár szerzője és a komédia olvasói*ban a világhírű mű hatásával fog-

lalkozik. Azt vizsgálja, miként hatott Puskinra, Lermontovra, Goncsarovra, Turgenyevre, Osztrovszkijra, Dosztojevszkijre és Blokra. Népszerűségét nemzedékeken át megőrizte. A dekabrizmus művészi dokumentuma korokon túlmutató mondanivalót tartalmaz. J. F. Florinszkaja: Csackij és *Hamlet* című tanulmánya Pikszanov világirodalmi összevetéseit folytatja. A Molière-rel való párhuzamok után a Shakespeare-i hatást elemzi Goethe, Schiller, Byron, Corneille és Racine dramaturgiájának alapos ismeretében. Rámutat arra, hogy a Shakespeare és Gribojedov hősei között kimutatható rokonság nemcsak az irodalmi kölcsönhatásból, hanem a koroól adódó hasonlóságokból is származik.

D. A. Omarov, J. P. Feszenko, V. A. Zapadov a komédia részletes elemzését végzi el a kompozíció, a nyelvi költőiség és az idézetek funkciójának szempontjából. A verstani elemzések közül kiemelkedik E. A. Majmin tanulmánya, amely a komédia verselését elemezve rámutat a gribojedovi szabad jambus orosz előzményeire, megcáfolva az eddigi felfogást, amely francia tradíciókból eredeztette. I. P. Szmirnov: *A baj ésszel jár és az Ördögök* című tanulmánya J. N. Tünyájev tipológiai kutatásait folytatja, aki a Dosztojevszkij szövegekből a Gribojedov-idézeteket gyűjtötte össze és I. N. Medvegyev munkáját, aki Csackij és Sztavrogin között vont analógiát. Az alakok kettőssége, a mű gondolati szerkezete alkalmas volt a dosztojevszkiji adaptációkra.

L. K. Dolgopolov–A. V. Lavrov: *Gribojedov a 19. század végének és a 20. század elejének irodalmában és irodalmi kritikájában* címen értekezik arról a korról, amikor Gribojedov művének hatása, népszerűsége mélypontra esett. A művet korhoz kötöttnek tartották, amely korával együtt feledésre ítéltetett. Ehhez az időhöz kötődik D. Sz. Mereskovszkij kísérlete, amely a saját vallásos elveihez akarta igazítani az addigi Gribojedov képet. A mű és írója nagyságának bizonyítéka, hogy a századfordulónak ezt a kedvezőtlen értékelését, közönyét túlélve újra az érdeklődés, a színházi világ középpontjába került a forradalmi megújulás igényének erősödésével.

J. A. Golovasenko: *Az ész bajjal jár színpadi értelmezésének problémái* címen vizsgálja az eddigi színrevitel tanulságait. Osztrovszkij az életteljességet, az életigazság eleveenségét hangsúlyozza a komédiában. Mejerhold szemében a

Művész Színház realizmus felfogásának fejlődését *Az ész bajjal jár* komédia reprezentálhatja. A felvetődő kérdések közül a leggyakoribb Csackij megjelenítése. Mejerholdig Csackijt szomorú sorsú lírai hősként játszották. Ő a harcot vállaló, a könnyörtelen ellenségtől megsebzett, de eszméinek zászlaját magasra tartó hőst állította színpadra Csackij alakjában. Szophoklészhez közelítette Gribojedovot, miközben Csackijt mint a forradalmár egyik típusát értelmezte. Lunacsarszkij Arisztophanész szellemében a komédiának nemcsak az irodalmi, hanem erkölcsi, politikai jelentőségére is rámutat. Leszögezi, hogy Gribojedov mint szatirikus nagy világirodalmi dramaturgiai és színházi tradíciók folytatója, aki megtalálta helyét a jelenben és megtalálja a jövőben is mint a társadalom Augiász-istállóinak leleplezője.

A kötet szerkesztőjének, Sz. A. Fomicsevnek a második tanulmánya: *Megjegyzések a gribojedovi textológiáról*. Bonyolult tudományos problémákra mutat rá a szerző: a Pikszanov által kidolgozott elvek elégtelenségére. A komédia eredeti – nem az első kiadást követő! – szövegének helyreállítását sürgeti. A nehézségeket az is fokozza, hogy a kéziratok többsége elpusztult, a számos kéziratos másolatot pedig szigorú kritikával szabad csak felhasználni. Felvet egy izgalmas kérdést: ki a szerzője a *Zagorodnaja poezdkának*, amelyet sokan Gribojedovnak tulajdonítottak. Gribojedov szerzőségét gondos filológiai kutatás adatai nyomán elveti. Fő érve a keletkezés dátuma: 1825 júl. 21. Pétervár. Ekkor Gribojedov a Krímben tartózkodott, tehát ő nem írhatta sem a dátumot, sem pedig a művet.

P. Sz. Krasznov: *Gribojedov úti levelei* (Tiflisztől Teheránig). Abból indul ki, hogy egy nagy író művei közt nincsenek „melléktermékek”. Sokszor a levelek fontos eszmei, világnézeti elvekről árulkodnak. Gribojedov elvszerűen elvetette a szentimentális irányzatot az életrajzban és a művekben is fontos szerepet játszó úti levelekben is. Fontos láncszemet jelentenek az írói fejlődés folyamatában, amely *Az ész bajjal jár* megírásához vezetett.

A tanulmánykötet szerkesztője N. K. Pikszanov publikálatlan hagyatékából közöl válogatást. Gribojedov személyiségéhez nyújt adalékot. A zenét elméletben, gyakorlatban egyaránt értő virtuóznak, zeneszerzőnek, a színészek játékát bíráló szigorú kritikusnak, színházismerőnek a feljegyzéseit elemzi.

A tanulmánykötet önértékén túl azért is fontos, mert újabb ösztönzést adhat nemcsak a Gribojedov-kutatásnak, hanem annak a közhasznú irodalomtörténeti szemléletnek is, amely a régi irodalmak értékeit tudományos igénygel igyekszik beépíteni napjaink irodalomtörténeti köztudatába.

Cs. Varga István

Л. А. Иезуитова: Творчество Леонида Андреева (1892–1906) Ленинград, 1976. Изд. Ленинградского университета. 240.

Leonyid Andrejevről ez idáig nem született teljes, az egész írói pályát felölelő, összefoglaló munka.

L. A. Jezuitova monografikus igényű könyve kiemelkedő helyet foglal el az íróról megjelent művek sorában. Több évtizedes kutatómunka eredménye, a szerző kandidátusi disszertációját¹ is L. Andrejev korai pályaszakaszát vizsgálataának szentelte.

A monográfia bevezetőből és hat fejezetből áll. Mint azt a bevezető megállapítja, a szerző célja L. Andrejev életútjának áttekintése, írói világlátásának, alkotói módszerének jellemzése. A hat fejezet felöleli az író korai pályaszakaszát 1892-től 1906-ig.

L. A. Jezuitova monográfiájának szerkesztésére jellemző, hogy egymás mellett szerepelnek alkotói korszakokat átfogóan tárgyaló fejezetek és önmagukban is helytálló műelemzések („Жизнь Василия Фивейского”, „Красный смух”).

Ezt a megoldást az teszi indokolttá, hogy kulcsműveket emel ki a szerző. A két elbeszélés interpretálása módot ad L. Andrejev alkotói világlátásának jellemzésére.

Az első fejezetben L. A. Jezuitova szól az író diákéveiről, olvasmányairól. A szerző felhívja a figyelmet arra, hogy L. Andrejev már az 1880-as években ismerte Schopenhauer, Nietzsche műveit, amelyeknek hatása kimutatható az egész életműben. Az orosz irodalom klaszikusai közül Dosztojevskijt, Tolsztojt, Csehovot emeli ki az író vallomásai alapján a szerző, hangsúlyozza a Biblia ismeretének meghatározó szerepét az írói fejlődésben. Az első írói próbálkozásokról szólva

L. A. Jezuitova megállapítja, hogy már ezekben jelentkeznek Andrejev írói alkataának alapvető vonásai. Az első elbeszélések középpontjában az emberi lét végső értelmének elvont kérdései állnak.

A második fejezet a „Курьер” című lapnál eltöltött éveket tekinti át. L. Andrejev bírósági tudósítóként, majd tárcáíróként dolgozott a lapnál 1897-től 1904-ig. A James Lynch néven publikált tárcák írója N. Scsedrin követőjének vallja magát.

Tárcáinak tárgya a mindennapi élet banalitásának, kisszerűségének visszahúzó, embert megnyomorító ereje. A témának az ad különös jelentőséget, hogy végigkíséri a későbbi életművet. L. Andrejev ember-konceptiója szerint az egyénnek ki kell szakítania magát a mindennapi élet banalitásának rabságából, mert az akadályozza az önmegvalósítást, a nagybetűs „Ember”-ré válást.

L. A. Jezuitova rámutat arra, hogy a tárcák fő jellemzője az élet jelenségeinek ellentmondásaiban való megragadása, amely L. Andrejev írói világlátásának egyik fő vonása.

A bírósági tudósítások élményanyaga beépül L. Andrejev későbbi műveibe. Az emberi megismerés problémája, az ember erkölcsi ítéleteinek, a bűnnek viszonylagos volta – L. Andrejev nagy műveinek gyakran visszatérő alapotívuma. (Pl.: „В подвале”, „Первый гонорар”, „Христиане”, „Иуда Искарот”, „тьма”, „Мои записки”)

L. A. Jezuitova érdeme, hogy ezeket a problémákat az egész életmű összefüggésében tárgyalja.

A monográfia legjobb fejezetének tekinthető az író korai műveit vizsgáló negyvenhét oldal. Az L. Andrejevéről eddig született munkák többségétől eltérően L. A. Jezuitova nem választja el élesen a korai műveket a későbbi pályaszakasz alkotásaitól.

A XIX. századi tradíciókat folytató, kisember témájú elbeszélések (pl.: „баргамот и Гараска”, „Ангелочек”, „Перька на даче”, „У окна”) mellett találunk elvont, filozofikus műveket („Мысль”, „призраки”, „Рассказ о Сергее Петровиче”), és ezekben az években íródott a *Стена* című látomásos allegória is. A szerző kiemeli, hogy már a korai művekben számos változatban jelentkezik L. Andrejev alkotói világ-

¹ Д. А. Иухитова: Творчество Леонида Андреева (1891–1904), Канд. дисс. Ленинград, 1967. Л. А. Jezuitova L. Andrejevéről írott egyéb munkái: Л. А. Иезуитова: Первый рассказ Л. Андреева. „Русская литература”, 1963. № 2, стр. 183–187. Л. А. Иезуитова: Л. Андреев и В. Гаршин. – Вестн. Ленинградского ун-та, 1964. № 8, вып. 2. стр. 97–109.

látásának alaptétele, az ember és a megismerhetetlen végtelen erőinek szembenállása. Az expresszionista stílus elemei fellelhetők a korai életműben, de a realista alkotói módszer meghatározója marad az érett műveknek is.

A monográfia másik kiemelkedő része a „Vaszilij Fivejszkij élete” című elbeszélést elemző fejezet. L. A. Jezuitova érdeme abban áll, hogy meglátta az elbeszélés kulcsszerepét L. Andrejev életművében. Ebben a műben genezisében, fejlődésében láthatjuk az andrejevi hős lázadásának modelljét. A „Vaszilij Fivejszkij élete” a korai pályaut szintézisaként jött létre, az elbeszélésben a hős személyiségmodelljében és lázadásának tartalmában végbemenő belső metamorfózis kifejezést kap a stílusban is. Az expresszionista szimbólumok keletkezésük folyamatában láthatók.

L. A. Jezuitova részletesen foglalkozik az elbeszélés fogadtatásával, felsorolja a mű forrásait, a téma egyéb adaptációit. Nagyon lényeges, hogy a források közül kiemeli a Jób könyvét, utal a szentek életírásával való műfaji rokonságra. L. Andrejev elbeszélésére reagált a kortárs lapok és folyóiratok többsége. Az eltérő értelmezések ellenére a kritikusok megegyeztek abban, hogy L. Andrejev legjelentősebb művét alkotta meg eddigi pályáján.

A „Vaszilij Fivejszkij élete” című fejezet az első részletes interpretálása L. Andrejev elbeszélésének.

L. A. Jezuitova külön fejezetet szentel L. Andrejev nagy sikerű elbeszélésének, a *Vörös kacsának*. Ennek az elemzésnek az a fő érdeme, hogy a szerző részletesen kitér a mű fogadtatására, az orosz–japán háború témájának egyéb irodalmi feldolgozásaira. L. A. Jezuitova hangsúlyozza, hogy ebben az elbeszélésben is kifejezést kap L. Andrejev alkotói világlátásának, írói tudatának az a fő vonása, hogy elvonatkoztat a konkrét valóságtól, általános emberi mondanivalót fogalmaz meg. A *Vörös kaca* c. művében sem az orosz–japán háború eseményeit, hanem „a háborút” a maga végsőkéig absztrahált lényegében állítja elénk. A monográfia utolsó fejezete az 1905-ben keletkezett művet tekinti át. Ez a fejezet a könyv legkevésbé kidolgozott része, nincs egységes koncepciója.

L. A. Jezuitova nem ad teljes képet L. Andrejev életművéről, csak 1906-ig vizsgálja az író műveit. Így nem esik szó olyan fontos alkotásokról, mint a *Иуда Искариот, тьма, Мои записки*. Ezeknek a műveknek az interpretálása elenged-

hetetlenül szükséges az írói portré bemutatásához.

Befejezetlen volta ellenére L. A. Jezuitova könyve alpműnek tekinthető az Andrejev-irodalomban. Hatalmas anyagot dolgoz fel a most újra felfedezett, nálunk kevésbé ismert író életművéről.

Marton Mária

Zöldhelyi Zsuzsa: *Turgenyev világa* Budapest, 1978. Európa, 339.

A magyar russzisztikát – elismerve a tekintélyes fejlődést – némi egyoldalúság jellemzi. Elsősorban a Dosztojevszkij- és a Tolsztoj-kutatás mutathat föl számottevő eredményeket, az utóbbi évtizedben jelentős az érdeklődés a századforduló irodalma és a szimbolisták iránt, viszont hatalmas területek várnak még magyar kutatójukra.

Ebben az összefüggésben kell látnunk és értékelnünk Zöldhelyi Zsuzsa munkáját, aki az egykor rendkívül olvasott és általános kelet-közép-európai népszerűségnek örvendő regény- és novellaíró, Turgenyev életművét választotta vizsgálódása tárgyául. 1964-es kismonográfiája, majd a Filológiai Közönyben és a Studia Slavica-ban, illetve külföldön, elsősorban szovjet kiadványokban megjelent publikációiból egy, a kitűnő Turgenyev-kritikai kiadásra, építő, feltáró és magyarázó munka sejlik föl. S Zöldhelyi Zsuzsa elsősorban azért tud újat adni a kiváló szovjet Turgenyev-kutatókhoz képest, mert figyeli Turgenyev magyar befogadását is, e magyar befogadás változását, a kezdetektől szinte máig. Természetesen nem az határozza meg Zöldhelyi Zsuzsa állásfoglalását, hogy Reviczky Gyula vagy Krúdy mint vélekedett Turgenyev művészetéről, de azt is tudomásul veszi, hogy Turgenyev életművének mely vonásai éltek az egyes korokban elevenen, és mely vonások halványodtak el ugyanakkor. Turgenyev erre a fajta „mérésre” már csak azért is alkalmas, mert az erősen megkésett kelet-közép-európai regényfejlődés egy időben elsősorban az ő művészetéből adaptálta a nemzeti regényíráshoz szükséges „technikai” és módszerbeli eljárásokat (Így hatott pl. az „ocserk” műfaja és technikája).

Az Európa Kiadó egyébként is sikeres vállalkozásának Zöldhelyi Zsuzsa könyve az egyik legjobb darabja. Ugyanis az oroszul nem olvasó magyar közönség teljesen más Turgenyev-képet

kap, mint amit megszokott. A legfrissebb Turgenyev-kutatás eredményei olvasmányosan, színesen kerülnek elő, a szerző kellő mértékben adagolja a regényelméleti, a poétikai, a kortörténeti fejtegetéseket, s mindezeket kissé fűszerezi Turgenyev változatos „magánéletének” bemutatásával. Ennek azonban alig rejtett célja, hogy a Turgenyev-regények jobb megértését segítse elő. Különösen fontosnak tetszik számunkra, hogy arányosan szerepelnek a magyar vonatkozások is, köztük nem egy hat a megkeletés erejével. Ami azonban a leginkább megnyerő: Zöldhelyi Zsuzsa érzékletesen mutatja be, hogy Turgenyev életműve ma is éppolyan korszerű üzeneteket hordoz, mint a nálunk pillanatnyilag népszerűbb és emlegetettebb Tolsztoj és Dosztojevszkijé. A turgenyevi regényekből éppen úgy vezetett út a jövő prózája felé, mint az említett írókéból. Ha csak a Kelet-Közép-Európában oly elterjedt lirizált prózára gondolunk, ha Turgenyev sejtelmes kisprózájának számunkra talán leginkább L. Andrejevet előlegező vonásaira utalunk, akkor érthetővé válik a szovjet Turgenyev-kutatások reneszánsza, a Turgenyev-kritika páratlan sikere. Ezért a legjobb időpontban jelent meg Zöldhelyi Zsuzsa könyve, mint nem érdemtelen magyar hozzájárulás a Turgenyev-kutathoz. A legtöbb újat talán a kései sejtelmes kispróza fejtegetéseinél adja, itt azonban inkább a további kutatások erővonalainak rajzát figyelhetjük meg mint végleg leszűrt eredményeket. Ahogy a magunk részéről talán a Turgenyev–Dosztojevszkij-viszony kissé részletesebb tárgyalását is szükségesnek éreztük volna. Túl a világnézeti különbözőségeken, regénytechnikai különbségeken is szerepet játszhattak a két író vitájában (s ezt Turgenyevnek és Dosztojevszkijnek a másik íróról festett karikatüristikus portréja is igazolni látszik, ti. a karikatúra-portré milyensége, funkciója az adott műben bizonyos következtetésekre is alkalmas nyújt). Zöldhelyi Zsuzsa könyve mindenképpen nyeresége russzisztikánknak, de nyeresége az olvasónak is, aki ezután feltehetőleg más szemmel fogja olvasni az egyik legnagyobb orosz író műveit.

Fried István

В. В. Воровский: Эстетика, литература, искусство Москва, 1975. изд. Искусство. 544.

Vaclav Vaclavovics Vorovszkij (1871–1923), Lunacsarszkij és Plehanov mellett, a szovjet irodalomkritika és a marxista–leninista esztétika

kiemelkedő alakja volt. Neve és tevékenysége azonban két kortársánál kevésbé ismert. Vorovszkij tanulmányait és cikkeit 1917 előtt írta. A fiatal szovjet állam első éveiben diplomata volt, viszonylag fiatalon és tragikusan halt meg. A halála utáni években nem keletette fel a kutatók érdeklődését Vorovszkij irodalomkritikai és esztétikai tevékenysége. Ennek egyrészt az volt az oka, hogy a 30-as évekig nem gyűjtötték össze a forradalom előtt megjelent tanulmánykötetekben, folyóiratokban, vidéki újságokban leközölt munkáit. Másrészt azonban az, hogy Vorovszkij esztétikai koncepciójának pátosza, tartalma és irányvonala idegen volt a marxista módszert vulgarizálókétól. Nálunk is csak 1961-ben jelent meg a Gondolat kiadónál egy vékony füzet *Irodalmi kritikák, esszék* címmel. Az utóbbi években azonban megnőtt az érdeklődés a Szovjetunióban Vorovszkij tevékenysége iránt, ezt a róla szóló könyvek, cikkek sora jelzi. Ezt bizonyítja ez a kötet is, amely Vorovszkij legjelentősebb tanulmányait, kritikáit, publicisztikai írásait tartalmazza.

Vorovszkij nem írt esztétikai, művészetelméleti tárgyú írásokat, mint Plehanov, de ez távolról sem jelenti azt, hogy neki nem volt egyetemes esztétikai rendszere. Az ő esztétikai koncepciója konkrét irodalmi jelenségek elemzése során bontakozik ki, minthogy kritikáiban nem reked meg a korabeli művek értékeinek megállapításánál, hanem mindig fontos kérdéseket tesz fel, a művészet lényegéhez, specifikumához kíván közelebb kerülni. A Szemjonovszkij és Csornoucan által szerkesztett kötet is tükrözi ennek az esztétikai rendszernek a zártágát. A szerkesztők három nagyobb fejezetre osztották a kötet írásait. Az első az irodalmi örökség kérdéseivel foglalkozik, a második a realizmus és a modernizmus problémáit tárgyaló cikkeket tartalmazza, a harmadik pedig *Dramaturgia és színház* címmel Vorovszkij színikritikáit és egyéb, főként színházi tárgyú rövidebb publicisztikai írásait gyűjti egybe. Érdekes módon az irodalmi örökség kérdéseit kutatva Vorovszkij elsősorban nem a XIX. század nagy alkotóihoz fordul, hanem a kiemelkedő kritikus és esztéta egyéniségekhez. Belinszkij helyes értékelését pl. a reform előtti nemzedék megítélése szempontjából kulcskérdésnek tekinti, ezért több írásában foglalkozik vele. Különösen fontosnak tartja, hogy elhatárolja Belinszkijt liberális barátaitól. Rámutat arra, hogy ezzel a körrel való viszonya pusztán külsődleges, azok polgári alapról bírálják az oroszországi jobbagyrendszert, ő viszont már proletár értelmiségi.

A kötet első fejezete a marxista esztétikai gondolkodás forradalmi demokrata előzményeinek bemutatásán túl, egy másik feladatot is ellát. Bemutatja, érzékelteti az orosz raznocsinyec értelmiség fénykorát, mintegy drámai ellenpontot adva a következő fejezet író-portréihoz. Ezek az írók az orosz századvég és századelő hanyatló értelmiségének pesszimista világvélelétét, hangulatát fejezték ki realista vagy dekadens módon. A kötet középső fejezete, amely a legtöbb szellemi izgalmat adja, a realizmus és a modernizmus problémáival foglalkozik konkrét irodalmi művek elemzése során, valamint átfogó írói arcképek megrajzolásával. A két alkotói módszer, írói világlátás eltérő voltának bemutatását Vorovszkij Maxim Gorkij és Leonyid Andrejev alkotói tevékenységének vizsgálatával teszi meg. Andrejev – Vorovszkij szerint – a megnyomorodott orosz értelmiség hangulatát fejezi ki, azét az értelmiségét, amely a 60-as évek reformja után fokozatosan képtelenné vált a szívós küzdelemre. Kiszorították a kulturális posztokról is, saját szükségletlenségének tudata töltötte el, és ez indukálta benne azt a pesszimista hangulatot, amelynek egyik alapvető érzése, a rettegés, állandóan jelenlévő emóció Andrejev műveiben. Ez a rettegés magában foglalja a minden erőt és szépséget elpusztító tömegtől való félelmet is. Andrejev olyan embereket ábrázol, akik csalódtak a forradalmi mozgalomban, és ezért anarchiának tartják. *A regény történetének legújabb fejezetei* c. tanulmányában fejlődésében ábrázolja a tévútra jutott nagy tehetség, Andrejev alkotói tevékenységét.

Vorovszkij képe a modernistákról a polgári kritika elleni harcban alakult ki, abban a harcban, amelyben a reakció Andrejevet szembeállította Gorkijjal, így érthető, hogy a kritikus Andrejev értékelésében az elhibázott, a forradalmi gondolkodástól idegen pontokra hívja fel a figyelmet.

A realizmusról, annak továbbfejlődési lehetőségeiről vallott nézetei Gorkijról írott tanulmányaiban, kritikáiban bontakoznak ki. Ugyanezekből tűnik ki legjobban Vorovszkij kritikai tevékenységének egyik fő sajátossága. Ő maga saját kritikai módszerét publicisztikusnak nevezte. Ez a jellemzés így önmagában kissé félrevezető. Inkább úgy mondanánk, azt keresi írásai-
ban, hogyan és miért alakultak ki az életben azok a jelenségek, amelyeket az író ábrázol. A műalkotást értékelve ki is lép annak világából, konfrontálja azt a valósággal, publicisztikusan sarkítva annak problémáit. Ily módon az ő

kritikái ugyanakkor kitűnő ismertetői is az orosz életnek.

Vorovszkij a művészi jelenségeket sokoldalúan és dialektikusan közelítette meg, egyaránt távol állt tőle a leegyszerűsítő vulgárszociológiai és az apolitikusan esztétizáló módszer. Mint forradalmi demokrata elődjei, ő is nagy jelentőséget tulajdonított az alkotó tehetségnek, de mindig pontosan megmutatta, milyen a művész viszonya a mindennapi élethez. Az irodalom számára „művészi ideológia” volt, és mint minden ideológia az osztálytársadalomban, osztály jellegű. Vorovszkij néha túl kategorikusan értékelte az író kapcsolatát szociális közegének „tipikus pszichológiájával”, ezért tekintette a vulgárszociológiai iskola elődjének Vorovszkijt. Igaztalanul, mert ő sohasem egyszerűsítette le a művészet osztályjellegét a szerző osztályhelyzetének kifejezésére.

Ez a legújabb, 1975-ös válogatás sokoldalúan, ugyanakkor egységes koncepció szerint tárja fel Vorovszkij munkásságát. Úgy véljük, magyar nyelven is hasznos volna megjeleníteni ezt a kötetet.

Ratzky Rita

T. Szurina: Sztanyiszlavszkij és Brecht Moszkva, 1975. Iszkussztvo, 16,5 ív.

Az elmúlt évtized avantgarde mozgalmainak kifulladására az elmélet és a gyakorlat munkásainak figyelmét szerte a világon ismét a színpadi realizmus felé fordítja. A szocialista-realista színház két nagy alakja – Sztanyiszlavszkij és Brecht mint idegen iskola alapítója élt egész nemzedékek tudatában. A legújabb színházi tapasztalatok azt mutatják azonban, hogy – ha letisztítjuk róluk a dogmatista és a modernista értelmezés torzításait – ez a két iskola nagyon jól kiegészítheti, sőt kölcsönösen gazdagíthatja egymást. Nem hiába függ például a Taganka Színház előcsarnokában egymás mellett Sztanyiszlavszkij, Brecht, Mejerhold és Vahtangov arcképe.

Könyvében T. Szurina azt a feladatot tűzte maga elé, hogy elméleti rendszerük és gyakorlati működésük együttes elemzése útján vesse egybe Sztanyiszlavszkij és Brecht „rendszerét”.

Módszerét illetően nagy érdeme a könyvnek, hogy nem a könnyebb megoldást választja: nem fogadja el a kész elméleti és zsurnalisztikai sémákat. Még azokat sem amelyeket maguk a mesterek alkottak meg, de végleges megformálásokra, pontosításukra nem jutott idejük, alkal-

muk, vagy elegendő gyakorlati tapasztalatuk. Így például az ún. „fizikai cselekvések módszerét” Sztanyiszlavszkij megtette rendszere alapjának, és – *lényegét* tekintve – minden lényeges összefüggésben helyesen és következetesen alkalmazta – anélkül azonban, hogy magával a terminussal elégedett lett volna. Nyilvánvaló, hogy az ún. „átélés iskolája” meghatározást is jóval szélesebb értelemben alkalmazta, mint ahogyan ez a könyveiben megjelenik. Brecht – egymásnak néha ellentmondó – kijelentéseiből és meghatározásaiból kiindulva többen többféleképpen értelmezik például a „gesztus-színházat” és a „V-effektust” is.

T. Szurina nemcsak egymással szembesíti e kijelentéseket és nyilatkozatokat, hanem magával az alkotói gyakorlattal, az életművel is. Fontos elvi-esztétikai és szűkebben vett szakmai következtetésekig jut így el. A színész alkotói személyiségének kérdése, a szerző és a rendező, rendező és a színész, a drámai és a színpadi hős viszonya, a közönségnek az előadásban való aktív részvétele – mindez napjaink színházi életének is alapkérdése.

Peterdi Nagy László

Szergej Jeszenyin Válogatott művei. Válogatta és a jegyzetet írta: Gerencsér Zsigmond Budapest, 1977. Európa Könyvkiadó, 633.

Szergej Jeszenyin műveinek utóélete jellemzően tanulságos. A szovjet irodalomtörténészek gyors ütemben igyekeznek pótolni az előző korszakok mulasztásait. Legendaoszlató feladatot is végez a szovjet irodalomtörténet, amikor fókuszra az értékfeltáró munkát, Jeszenyin helyének, jelentőségének kijelölését a szovjet-orosz irodalmi fejlődés vonulatában, sokrétű folyamatában. A nyugati kutatók egy része a modern dekadencia vezérének, az orosz fehér emigránsok, a szovjethatalom valamiféle áldozatának akarják kikialtani. Tévedések, illúziók, vádak sem ritkák a Jeszenyin életében keletkezett, halála után kilombosodó, napjainkig húzódo legendaszövevényben.

Magyar fogadtatásának grafikonja is csak az utóbbi két évtizedben ívelhetett magasra, pedig már 1926-ban elkezdődött recepciója: a *Magyar Írásban* Ember Ervin versben búcsúztatja, a *Literatura* két Jeszenyin-verset közöl. 1927-ben a 100%, a magyar kommunisták lapja publikál tőle verset, 1932-ben a *Héberben* már József Attila fordításában olvasható az *Idők beteljesedése*. A Gaál Gábor szerkesztette kolozsvári *Korunk*, a jelentős közép-európai marxista folyóirat 1934-ben ad

helyet verseinek, amint az *Erdélyi Helikon* és a *Napkelet* is adózik rendkívüli tehetségének. 1945 után is csak elszórtan jelentek meg versei magyarul, egészen 1955-ig, amikor *Versek* címen bővebb válogatást adtak ki. Majd 1957-ben, 1962-ben és 1972-ben gyűjteményes kötet látott napvilágot. Az 1972-es, *Lyra Mundi* sorozatban megjelenő kötet 1973-as kiadása is hamarosan elfogyott. A magyar fogadtatás eredménye készítette az Európa Kiadót arra, hogy egy igényes, átfogó kötetet adjon ki Jeszenyin életművéből. Erre az adott alapot, hogy közben a szovjet könyvkiadás öt kötetben megjelentette Jeszenyin *Összegyűjtött műveit* (Moszkva 1966–68). V. Belouszov gondos filológiai munkával elkészítette Sz. Jeszenyin: *Irodalmi krónika* című értékes munkáját (M. 1970). Az 1965-ös, nagy érdeklődést kiváltó, sikerhezöz *Visszaemlékezések Szergej Jeszenyinre* című gyűjtemény bővített változatban 1975-ben Moszkvában újra megjelent. Irodalomtudósok és kutató kollektívák közös erőfeszítései szép eredményt hoztak. J. Naumov, P. F. Jusin és J. Prokusev Jeszenyin-monográfiái elvégezték az alapvetően fontos korrajz, eszmei és esztétikai értékelés legfőbb feladatait.

Gerencsér Zsigmond kitűnő érzékkel változtatott a magyar Jeszenyin-kiadás eddigi gyakorlatán. Nem a verseskeletkezések bizonytalan sorrendjét – Jeszenyin gyakran maga sem tudta, melyik verse mikor keletkezett –, hanem az egyes kötetek megjelenésének időrendjét vette figyelembe. Az így kialakított rendező elv a moszkvai Hudozsesztvennaja Lityeratura Kiadó 1972-es Jeszenyin-kötetének beosztását, Galina Bazsanova szerkesztését követi, amely 1925 óta első alkalommal a költő életében megjelent, saját alá rendezett eredeti verseskönyvek összeállítását tartja szem előtt. Ez a szerkezeti felépítés jobban biztosítja az összetartozó versek tematikai egységét, lehetővé teszi az életmű egy-egy szakaszának behatóbb tanulmányozását, jobban hangsúlyozza a költői fejlődés, a képalkotás tartalmi és formai jellegzetességeit. Ez a szerkesztési elv egyben megegyezik magának a költőnek az életmű kiadásával kapcsolatos, többször megvallott elgondolásával.

A válogatott kötet – kiegészítve az utóbbi évek (Nagy László, Veress Miklós) fordításaival – Jeszenyin verseinek legteljesebb magyar nyelvű gyűjteménye. Minőségi ugrást jelent a magyar recepcióban. Első ízben kap válogatást a magyar olvasó Jeszenyin prózai munkáiból, tanulmányaiból, cikkeiből, önéletrajzi írásaiból, az élet- és sorsalakulást, költői világát jellemző levelekből.

Az olvasó megérzi azt a rendkívül bonyolult eszmei, irodalmi atmoszférát, amelyben a művek keletkeztek. Jeszenyinben is a múlt poétasorsa üzent, 30 évben szabva meg földi jelenlétét. Úgy érezte, hogy a korszakváltás szakadéka a szívén át húzódik. Az átváltásélmény legnagyobb szovjet-orosz költőjének versei a hazává táguló szülőföld szeretetének hűségvallomásai. Az érzelmi forradalmiság útvesztőit megszenvedve jut el a szociális gondolat híveként a megvalósuló, történelmileg igazolt társadalmi rend és fejlődés elfogadásáig. Remekművek születtek vívódásaiból. Értékkalkoló tehetsége mélyen rokonítja Lorcával, Közép-Európa kis népeinek főként a parasztságból jött költőivel, a magyar népi írók legjobbjával. Csodálatos alkati, szemléleti hasonlóságok vannak Jeszenyin és a szocialista világírára reprezentánsa, az „utca és a föld fia”, József Attila költészetében.

Gerencsér Zsigmond válogatása a kutatókat is segíti abban, hogy az eddigi szép tájékoztató és tájékoztató munkák eredményeit összegezve nagyobb, átfogóbb vállalkozáshoz kezdhesenek, hogy a közép-kelet-európai, sőt nyugat-európai összehasonlító vizsgálódásokat, tipológiai elemzéseket bővebb magyar nyelvű anyagból kiindulva végezhessek. Az eddigi versfordítók mellett az új válogatás Király Zsuzsa, Gellért György, Klaudy Kinga, Légrády Viktor, Simándi Júlia és a szerkesztő, a pontos, tömör jegyzeteket készítő Gerencsér Zsigmond munkáját dicséri. Csak azt sajnálhatjuk, hogy a világirodalom egyik legszebb szerelmes versciklusának, a *Perzsa motívumok*nak 15 verséből három hiányzik a magyar fordításból. Az anapestikus versritmus távol áll ugyan a magyar nyelv természetes versritmusától, mégis az elkészített 12 vers fordítása szép teljesítmény. Weöres Sándor, Rab Zsuzsa, Jánosy István az orosz és a keleti, perzsa költészet sajátos szintézisét felmutató ciklust eredeti szépségében tolmácsolja magyar nyelven. A hiányzó 3 verssel kiegészítve, egy szépen illusztrált könyvben a *Perzsa motívumok* magyar nyelvű vagy bilingvis önálló kötetként is nagy sikert jelentene.

Cs. Varga István

Sprachthematik in der österreichischen Literatur des 20. Jahrhunderts. Herausgegeben vom Institut für Österreichkunde Wien, 1974. Verlag Ferdinand Hirt, 170.

„A XX. századi osztrák irodalomban alig van olyan rangos költő, akinél ne vált volna problematikussá a nyelvhasználat és témává maga a

nyelv” – összegezi a bevezetőben Alfred Doppler a tanulmánykötet lényegét. Ez közismert dolog, ám az egyértelmű tapasztalati tények tudományos analízise korántsem befejezett, számos feladat vár még a kutatókra. A nehezen elérhető, még egyes osztrák könyvtárakból is hiányzó kötet tíz, javarészt vezető osztrák germanisták tollából származó dolgozata a kérdéskör különböző aspektusait vizsgálja, és egészében véve közelebb visz annak tisztázásához.

Herbert Seidler *Az irodalom fogalma a nyelvelfogás történelmi változásában* c. tanulmánya irodalomtudomány és nyelvészet viszonyát vizsgálja Goethe korától a pozitívizmuson át napjainkig. A rövid tanulmány által átfogott nagy időtartam, valamint az, hogy a megállapítások az egész német nyelvterületre vonatkoznak, tanulságos áttekintésre, perspektíva-tágításra ad módot az olvasónak, ugyanakkor természetesen kevesebb felvilágosítást nyújt a szűkebb témával, az osztrák irodalom nyelvközpontúságával kapcsolatban. Ugyanez vonatkozik Walter Weiss *A költői nyelv mint probléma* c., általános irodalomelméleti érdeklődésről tanúskodó dolgozatára. Ez a nem történeti, hanem szinkron vizsgálat megállapítja, hogy irodalomtörténet és lingvisztika nemhogy közelednek egymáshoz (ahogy Jakobsonnal egyetértve kívánatosnak tarthatnánk), hanem inkább elkülönül. Rudolf Haller (*Nyelvkritika és filozófia*) a századelő „nyelvi forradalmának” (George Steiner) két legfontosabb filozófusát, Wittgensteint és Mauthner állítja egymás mellé, rámutatva, mennyivel magasabb szintű Mauthner szkeptikus vizsgálatainál Wittgenstein nyelvkritikája. Mindazonáltal úgy tűnik, hogy éppen ezen a kutatási területen születtek a kötet megjelenése óta jelentős, nem csak-filozófiai megközelítésű munkák (Janik-Toulmin, Johnston, nálunk Nyíri tanulmányai).

Komédia és nyelv c. dolgozatában Robert Mühlher Hofmannsthal *Silvia im „Stern”* c., 1907-ben keletkezett, majd 1921/22-ben kiegészített komédiakísérletét elemzi, elsősorban nyelvi vonatkozásaira koncentrálva, kiemelve azt a költő egész etikai tartását kifejező mondatot, mely a címszereplő szájából hangzik el: „Csak ott legyen nyelv, ahol szeretet van. Sehol másutt.” *A konverzációs szindarab Arthur Schnitzlernél és Hugo von Hofmannsthalnál* c. munkájában Alfred Doppler bemutatja, mennyire érzékelhető a századelő társaságbeli beszélgetéseinek frázisosága, belső üressége olyan művekben, mint Schnitzler *Das weite Land* c. tragikomédiája vagy a hofmannsthal *Der Schwierige* c. vígjáték. (A

nyelvi problematikát más XX. századi osztrák íróknál is vizsgálja Doppler 1975-ös tanulmánykötete, a *Wirklichkeit im Spiegel der Sprache*. (A századelő harmadik nagy nyelvközpontú írójával foglalkozik Roger Bauer *Karl Kraus: A prózától a versig* c. cikke (melyet a szerző 1977-ben megjelent, *Läßt sie koaxen, Die kritischen Frösch' in Preußen und Sachsen!* c. saját tanulmánykötetébe is fölvet). Kraus *Sonnenenthal* c. verse eredetileg egy prózában írt tanulmány része volt, abból tördelte a háború szörnyűségétől a vers tisztaságához menekülő szatirikus költeménnyé. A rendre vágyás fejeződik ki a verset tartalmazó kötet (*Worte in Versen I.*) szimmetrikus felépítésében. Kár, hogy Bauer – talán terjedelmi okok miatt – nem tér ki a szimmetria még pregnánsabb megjelenésére, a háborús *Fackelekre*, például éppen a *Sonnenthal* c. költemény első közlésének helyére.

A következő két tanulmány (Erich Burgstaller: *A nyelv kezelése Elias Canetti korai drámaiban* és Wendelin Schmidt-Dengler: *A nyelv tematizálása Heimito von Doderer „Dämonen” c. regényében*) két olyan íróval foglalkozik, akikre bizonyítottan hatott Karl Kraus nyelvfelfogása. A különös poliglott háttérű Canetti az elszürkült, elhasználódott nyelv újraéledésének lehetőségeit a nyelvhez való mitikus-irracionális viszonyulás, a nyelv mágikus voltának hangsúlyozása révén próbálja megtalálni. „Szómágia”-ról beszél Doderer is nyelvi vonatkozású naplőfeljegyzéseiben. (Schmidt-Dengler itt csak röviden utal rájuk, részletesebben ld. cikkét a Kudas és Seeba szerkesztette, 1976-ban megjelent *Austriaca* c. tanulmánykötetben.) A *Dämonen* egyik különös alakjának, Leonhard Kakabsának sajátos nyelvi fejlődési folyamata áll itt Schmidt-Dengler figyelmének középpontjában. Meglepő, de fel sem ötlik benne, hogy mennyi utalás van (már a névtől kezdve) Kakabs figurájában a Doderer nyelvfelfogását döntően befolyásoló Karl Krausra.

Adalbert Schmidt elemzése (*Nyelvi tematika Erich Landgrebe „Die Rückkehr ins Paradies” c. novellájában*) azt mutatja be, hogyan szövi át meg át ennek a javarészt a II. világháború után alkotó osztrák elbeszélőnek a műveit a nyelvi problematika, mindenekelőtt az ellentét a valóság mesterként, manipulált nyelvhasználatát és a tiszta, kiegyensúlyozott nyelv iránti vágy között. Schmidt ugyan nem használja ezeket a fogalmakat, de nyugodtan mondhatjuk így: a saussure-i *parole* (beszéd) és *langue* (nyelv) között. Egyáltalán úgy tűnik, hogy ez központi ellentétpár a nyelvre figyelő osztrák irodalom számára. *Nyelvi tema-*

tika a modern lírában a címe a kötet utolsó tanulmányának. Albert Berger egy Ingeborg Bachmann- és egy Paul Celan-verset elemez, majd a konkrét költészet teoretikusával, (a nem osztrák) Helmut Heißenbüttellel foglalkozik. A szerző, nyilván tudatában lévén annak, hogy egy ilyen sokrétű témát az adott keretek között nem lehet kidolgozni, inkább csak jelzésekre, példákra szorítkozik. (A konkrét költészet, különösen pedig Celan és Bachmann nyelvi vonatkozásaival az itt bemutatott kötet megjelenése óta számos alaposabb vizsgálat foglalkozott. Több ilyen tárgyú tanulmány jelent meg a *Helikon* 1976/2–3., osztrák számában is.)

Szabó János

F. N. Mennemeier: *Modernes deutsches Drama*, I.–II. München, 1973, 1975. Wilhelm Fink Verlag, 785. UNI-Taschenbücher

A szerző, akinek Pirandellóról és a külföldi modern drámáról írott munkái már korábban napvilágot láttak, két kötetre tagolta munkáját. Az első az 1910-től 1933-ig terjedő évekről, a korszak legjelentősebb drámaírói darabjainak elemzésén keresztül nyújt jól áttekinthető képet. Miként az évszám is utal rá (a *Sturm* megindulásának éve) a könyv az expresszionizmus drámairodalmanak bemutatásával kezdődik, hogy aztán a kötet végén eljusson a német proletárdráma részletes elemzéséhez. A hangsúlyt eközben igyekszik a társadalmi aspektusok megvilágítására helyezni, mindvégig törekedve arra, hogy azokat a drámaszövegekben való tükröződésük alapján mutassa be. Figyelmét annyira a tartalmi jegyekre irányítja, hogy még az olyan formalistaként számon tartott író is, mint August Stramm, a művekben érvényre jutó társadalmi mondanivaló szemszögéből igyekszik bemutatni.

A kötetnek a tartalmi és formai jegyeket váltakozva előtérbe helyező törekvése tükröződik a fejezetekre való bontásban is. (Drama der idealistischen Revolutionäre, Tragödienversuche, Komödienversuche, Tendenzen der Satire, Auf dem Weg der Proletarietdrama, Die große Methode der Produktivität-Bertolt Brecht).

Noha a felsorolt fejezetekben bemutatott drámaíróknak a sora Reinhard Johannes Sorge-tól (akinek *Der Bettler* című darabját, az első expresszionista drámát részletesen is vizsgálja), Ludwig Rubineren, Walter Hasencleveren, Paul Kornfelden, Carl Sternheimen és a szatíra tendenciáit tükröző Georg Kaiseren és Ivan Gollon át,

Ernst Toller és Friedrich Wolf bemutatásáig végtelenül hosszú, a szerző mégsem törekedett teljességre. A mű áttekinthetősége érdekében meghatározott alkotókra, s azok munkásságán belül is, olykor meglepő választással, néhány előtérbe helyezett drámára koncentrált. Konceptióját jelzi munkája alcíme is, *Kritiken und Charakteristiken*. Így érthető, de mégis sajnálatos, hogy kimaradt a kötetből például Ernst Barlach és Oskar Kokoschka drámaírói működésének vizsgálata. Esetükben éppen a más művészeti ágban való kiemelkedő teljesítményeikkel összefüggésben lett volna érdemes vizsgálni, hogy írói működésük meghatározó volt-e a kor expresszionista irodalmában, s ha igen, mennyiben befolyásolták az expresszionista német dráma fejlődését.

Nagy erénye az első kötetnek, hogy a művet olyan, nemcsak a színház-, hanem még az irodalomtörténetben is kevéssé számon tartott írók bemutatása teszi érdeklődést felkeltővé, mint Alfred Brust vagy Ludwig Rubiner. Így tehát a néha önkényesnek tetsző válogatásnak a magyar olvasó számára feltétlenül megvan az az érdeme, hogy új művek felfedezésére készítet. A bemutatott drámák sok esetben olyanok, amelyeket mind a köztudat, mind a szaklexikonok gyakorta csak a „további művek” címszó alatt említene. Ennek a módszernek köszönhető, hogy Ernst Toller, aki a 20-as évek proletárdramáját a naturalizmus hagyományait követve művelte, nem csak a *Géprombolók* szerzője marad a darab budapesti bemutatója alapján a magyar olvasó számára. A szerző Tollernek a *Die Wandlung* c. háborúellenes drámájában érvényre jutó, a tömegek és az individuum közti ellentétnek a tükröződését oly meggyőzően elemzi, hogy elfogadjuk, a darabnak ma is érvényes hatása van az olvasóra. Ugyanakkor a felfedezések öröme sem csökkenti azt a hiányérzetet, hogy Mennemeier hallgat a kor színházi, színpadi törekvéseiről. E törekvések pedig feltétlenül meghatározóak a drámai alkotás megszületése szempontjából. Kevésbé ad olyan társadalmi, politikai körképet, amely teljesebbé tenné az esztétikai összefüggések megláttatását. Így több fejezetben szinte légüres térben vizsgálja az általa legtipikusabbnak tartott, eszmei és társadalmi problémákat egyaránt hordozó drámákat. Szempontjai közül ugyanígy kimarad az íróknak és drámaíróknak a korabeli közönségre (légyen az olvasó vagy néző) tett hatása.

A kötet fő alakja, jelentőségének megfelelően, Bertolt Brecht, akinek első tizenöt alkotói évét, a korai egyfelvonásosoktól a későbbi *Lehrstücke* ökö megjelenéséig mutatja be. A kötet egészéhez vi-

szonyított nagy terjedelmet a szerző már a mű bevezetőjében megindokolja. Leszögezi azt a vitathatatlan tény, hogy Brecht – bár nem egyedül –, de teremtő módon adott esztétikai választ a német színház idealista forradalom-konceptiójának összeomlására. Érdeklődéssel olvassuk Mennemeiernek azokat a fejtegetéseit, amelyekben a német expresszionista dráma és a mai abszurd dráma rokonságát bizonyítja. Példáit Samuel Beckett egyes műveinek Reinhard Goering darabjaira utaló részleteiből veszi.

Az ugyancsak *Kritiken und Charakteristiken* alcímet viselő második kötet 1933-tól napjainkig vizsgálja a német nyelvterület drámairodalmát. Tekintettel a tárgyalt korszakra, számunkra ez a kötet az izgalmasabb, hiszen néhány kivételtől eltekintve, olyan szerzőket tárgyal, akik még alakítják napjaink drámairodalmát, akik kortársaink. A második kötet tagolásával is jól szemlélteti mindazokat a történelmi, társadalmi tényezőket, amelyek a drámairodalom fejlődését befolyásolják. Itt tehát már kevésbé érzékelhető az első kötet hibája, hogy nem helyez kellő súlyt a történelmi, társadalmi tényezőkre.

Különösen figyelemre méltó a második kötet Ödön von Horváthról szóló fejezete. Ebben Mennemeier többek között a német nyelvterületen jelentkező Horváth-renaisszánsz okait kutatja. Túl az író máig is ható sajátos hangvételű drámáinak valódi értékén, a siker okát abban látja, hogy a hatvanas évek elejétől a német színházi életben légüres tér tapasztalható, amelyet egyrészt a Brecht-telítettség, másrészt az abszurd dráma iránti fokozatosan alábbhagyó lelkesedés jellemez. Ugyanakkor német drámaírókban, akiknek feladata lenne ezt a vákuumot kitölteni, nagy a hiány. Peter Handke és Peter Weiss, Rolf Hochhuth és Günter Grass nem tudták kellő számú drámával ellátni a német színpadokat. Ebben a napi kényszer születte színház-történeti pillanatban kínálkozott újra Ödön von Horváth.

Mennemeier az íróról szóló végső összefoglalásban nem hallgatja el drámaköltészetének a társadalomkritikát érintő hiányosságait.

A háború utáni újrakezdést, a mai élet színházi problémáit (itt nemcsak a drámairodalomról esik szó!), amelyek között helyet kap az NDK és az NSZK kétfajta drámairodalmának kapcsolata is, gondolatokban gazdag, tömör fejezetben tárgyalja. Egyik megállapítását érdemes idéznünk is. A produktív nyugatnémet drámairodalom fejlődésében gátló tényező, hogy nem létezik olyan színházi központ, mint amilyen a háború előtt Berlin volt. Sem Hamburg, sem München, ame-

lyek megpróbálták Berlin helyébe lépni, nem tudják betölteni annak korábbi szerepét.

A kötet önálló tanulmánynak beillő, Peter Weissről szóló fejezete sokszínű képet fest az ellentmondásoktól nem mentes alkotói pálya állomásairól.

Az olvasónak végül akkor támad visszavonhatatlan hiányérzete, amikor az NDK drámairodalmáról szóló, túlságosan sűrítő, néhány szerzőre szorítkozó, s még kevesebb problémára figyelő fejezetet olvassa. Úgy tetszik, mintha a szerző kevésbé ismerné az NDK irodalmát, ez azonban a témában való alapos jártasságát ismervé, nem valószínű. Annál kevésbé, mert a kötet végén adott bibliográfiában számos olyan forrást említ, amelyek azt bizonyítják, hogy alaposan tanulmányozta ezt a területet. Az a valószínűbb, hogy a szükségszerű vitákat elkerülendő, Mennemeier nem vállalkozott az áttekintésre, nem kívánt polemizálni.

Mindkét kötet megértését gondos jegyzetanyag segíti anélkül, hogy figyelemmel kísérésük nehézkessé tenné a kötetek olvasását. A témában való pontos eligazodást névmutató teszi lehetővé.

Egyik legnagyobb értéke a műnek a külön munkaközösség által összeállított, kitűnő szakbibliográfia, amely mind a kortárs kritika, mind a mai német nyelvű irodalomtörténetírás vonatkozó publikációit számba veszi, s mindezt akkora körültekintéssel, hogy a jelentősebb egyetemekre benyújtott disszertációkat is feltérképezi. Bibliográfiája némi kitekintést ad az angol, s kevésbé a francia nyelvű szakirodalom vonatkozó publikációira is.

György Eszter

Uwe-K. Ketelsen: *Völkisch-nationale und nationalsozialistische Literatur in Deutschland 1890–1945*. Stuttgart, 1976. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 116. (Sammlung Metzler, 142) – Horst Denkler/Karl Prümm (szerk.): *Die deutsche Literatur im Dritten Reich* Stuttgart, 1976. Philipp Reclam jun., 556. – Bruno Fischli: *Die Deutschen-Dämmerung. Zur Genealogie des völkisch-faschistischen Dramas und Theaters (1897–1933)*. Bonn, 1976. Bouvier Verlag, 387. (Literatur und Wirklichkeit, 16) – Klaus Vondung: *Völkisch-nationale und nationalsozialistische Literaturtheorie* München, 1973. List Verlag, 247. (List Taschenbücher der Wissenschaft. Literatur als Geschichte: Dokument und Forschung, 1465)

A náciizmus uralma alatt külföldön és részben külföldiek által és röviddel a háború után, még a közvetlen benyomások hatása alatt írt néhány reagáláson kívül a 60-as évekig nem foglalkozott a német irodalomtudomány az 1933 és 1945 között a Harmadik Birodalomban keletkezett és az 1933 előtti jobboldali szellemű irodalommal. Az utóbbi években megszorodott a témával foglalkozó művek száma. Közülük néhányat ismertünk a következőkben.

A szóban forgó négy könyv, illetve a bennük közölt tanulmányok közös vonása az élesen kritikus, adott esetben marxista vagy legalábbis marxista szándékú szemlélet; másrészt az, hogy külön fejezetekben vagy a sorok között, illetve bibliográfikusan az eddigi teljes szakirodalmat feldolgozzák, úgyhogy akárcsak egy elolvasása is lehetővé teszi az irodalom- és részben a rokon tudományok eredményeinek megismerését.

Uwe-K. Ketelsen könyve („Népi-nemzeti és nemzetiszocialista irodalom Németországban 1890–1945”; a „népi-nemzeti”-t a kifejezés más értelmű magyar lefoglaltsága miatt a következőkben – valódi értelmét nem meghamisítva, bár egy kissé egyszerűsítve – „nacionalistá”-val fordítom) a sorozat jellegének megfelelően, alapkoncepcióját tekintve az eddigi kutatás állásáról ad képet (azaz „Forschungsbericht”), valójában azonban túllép e szűkebb feladaton, és többé-kevésbé önálló hipotézist nyújt. Ennek egyik jellemzője a horizontális és vertikális differenciáltság: a címben megadott megkülönböztetésen túl konzervatív irodalomról is beszél, és tárgyat meggyőzően megalkotott periódusokban és kibontakozásában (1890–1918, 1918–1933, 1933–1945 és 1945 után) vizsgálja. A jobboldali szellemiség és az ennek megfelelő irodalom eredetét a 19. század végi kultúrpeszimizmusban és a középrétegek proletarizálódási félelmében látja. Ennek kifejeződése az esszéisztikus és szépirodalmi „Heimatkunst” (tökéletlen fordításban a ’szűkebb hazában gyökerező művészet’), azaz a társadalom akkori állapotának retrográd elutasítása – nálunk használt kifejezéssel „romantikus antikapitalizmus” – és mint másik menekülési lehetőség az esztéticizmus. Az első világháború után az irodalmi jobboldal eleve elutasította a Weimari Köztársaságot, konkrétan tartalmat kapott a militarista nacionalizmusban (központi témakör: az első világháború) és a „vélt egészbe” – elsősorban a fiktív népi közösségbe – való menekülésben. E közösségfogalom a következő fokozatokban töltődik fel irracionális elemekkel: falu, paraszti élet, „vér és rög”-misztikum, misz-

tifikált ál-történelem, németiség, germánosság, fajiság, faji fölény, és az így kialakított eszméi közösséget konturálja az „ellenségkép”, többek között az antiszemitizmus. Jelentős, tudat-kifejező és -alakító irodalom 1933 előtt keletkezett. Az 1933 utáni náci irodalom részben még a 30-as években megbukott (mint a szabadtéri népi színjáték, a „Thingspiel”; a ’népi’ mögött rejlő „völkisch”-nek a magyartól lényegesen eltérő társadalomtörténeti töltésű jelentése van, de más szóval nem tudom pótolni). 1945 után az 1933 előtti irodalom, bizonyos elfojtottságban, az általánosan elismert irodalom mögött és alatt tovább él.

Uwe-K. Ketelsen könyve összefoglaló jellegénél fogva lehetőséget adott a tárgykör keretének és fő témáinak megjelölésére, így erről a Horst Denkler és Karl Prümm által szerkesztett kötet ismertetésekor lemondhatunk. Tekintettel arra, hogy huszonhárom tanulmányt tartalmaz, ez nemcsak lehetőség, hanem kényszerűség is. A kötet műfaja „Aufriß”, azaz a tanulmányok egymástól függetlenek, de a szerkesztők be nem vallott célja a tárgykör teljes és részletes feltérképezése. Ez természetesen bizonyos ismétlődések veszélyével jár együtt, eltérő, sőt egymással szembe álló véleményeket is olvashatunk (pl. a „belső emigráció” kérdésében), de széles ívű tartalmasságot is jelent: a kötet a nemzetiszocializmus meghatározásainak-leírásainak elemzésével indul (Wolfgang Wippermann), és a valamikori résztvevők mai emlékiratainak ismertetésével zárul, de közben pl. a náci filmkomédiákról, a triviális és ifjúsági irodalomról, a hangjátékról vagy a „munkás alakjáról a náci irodalomban” is külön tanulmányokban van szó. Irodalomtörténeti szempontból legfontosabbnak tarthatjuk Jost Hermand tanulmányát a nemzetiszocialista művészet-felfogásról, valamint a legjelentősebb prózaírók (H. Stehr, E. Strauß, E. G. Kolbenheyer), az antidemokratikus háborús regény, a „vér és rög” eszmekör, a történelmi regény és a klasszicizáló és esztétizáló irodalom vizsgálatát (Bodo Heilmann, Karl Prümm, Peter Zimmermann, Wolfgang Wippermann és Bernd Peschken tollából). K. Prümm írását azért kell még külön is kiemelni, mert a náci ideológiai-tudati elemek legszélesebb panorámáját nyújtja, W. Wippermannét azért, mert a legvilágosabban súlyozza ezt a konglomerátumot, azaz meghatározza, mi tartozik lényegi magvához (a faji szemlélet és a területhódítás megalapozása) és mi a külsőbb körökhöz, illetve a perifériára, tehát alapot nyújt a szükséges diffe-

renciálásra, szorosabban vett náci, általánosabb jobboldali és már nem jobboldalinak számító, de hasonló elemeket felmutató irodalom között; valamint újdonsága miatt főleg Hans Dieter Schäfer fent nem említett írását („Az ’Ifjú generáció’ nem-fasiszta irodalma a nemzetiszocialista Németországban”). Ő nem kevesebbre vállalkozik, mint az irodalmi folyamatosság, és ezzel egyeledig figyelembe nem vett korszak megteremtése a Weimari Köztársaság és a második világháború utáni évek irodalma között. Vállalkozása nem reménytelen, és mindenképpen gondolatébresztő, hiszen olyan költőkre hivatkozhat (Günter Eich, Peter Huchel, Karl Krolow t. k.), akik valóban 1945 előtt léptek fel, és 1945 után a német irodalom vezető alakjaivá váltak. (Tehát a korszak a 30-as évek végétől a 60-as évek elejéig nyúlna.)

Hatalmas anyagot dolgozott fel Bruno Fischli („A németek-alkonya. A népi-fasiszta dráma és színház családfája”; a főcím ironikus: egy 1914-ben készült nacionalista dráma címe), bár áttekintését annak a mások által is képviselt tézisnek a szellemében, hogy 1933-ig a nemzetiszocialista irodalomban minden lényeges lezajlott, 1933-mal zárja. Legfőbb érdeme abban van, hogy az irodalomban megjelenő jobboldali tudatelemek gazdag, valószínűleg teljesnek mondható tárházát nyújtja. Műve mégis kevésbé informatív, mert még kissé éretlen marxizmusa a tárgyalat, illetve részben csak érintett irodalmat túl mechanikusan kapcsolja a szinte refrénszerűen megjelenő kispolgársághoz mint társadalmi bázishoz, és egyes politikai vagy gazdaságpolitikai eseményekhez; rokon-szenves antifasiszta elkötelezettsége pedig olyan motívumok – pl. a szociáldemokrata-ellenesség vagy a társadalom osztálytagozódásának elutasítása – alapján is egyszerűen fasisztának minősít műveket és írókat, amelyek a proletár-forradalmi áramlattól eltekintve szinte az egész 20. századi német irodalmat vizsgálódása tárgyává tehetnék.

Klaus Vondung itt ismertetendő műve kissé korábbi keletű, a vele való foglalkozást azonban jogosulttá teszi az, hogy speciális témája van: a „nacionalista és nemzetiszocialista irodalomelmélet”. Azzal foglalkozik tehát, hogy miben látták a nemzetiszocialista eszme hívei és hirdetői az irodalom létproblémáit, szerepét és feladatát. Könyve első részében magukat a protagonistákat szólaltatja meg, írókat, irodalmárokat és irodalommal is foglalkozó politikusokat, köztük magát Hitler, Göbbelst, Rosenberget. A bevezetőben megállapítja, hogy a nemzetiszocializmusnak

nem volt saját irodalomelmélete, hanem csak olyan ideológiai elemei, amelyek az irodalomra vonatkoztak. Ilyenek: az irodalom kultikus jellege, egy fiktív egységes nép-, illetve fajfogalomban való gyökerezettség (ide tartozott a normatíva síkján a feltétlen közérthetőség követelése is, és ennek alapján iktatták ki az életből az „elfajzott” művészetet), vallásos és hősi – tehát a cél nélküli önfeláldozás ideálját hirdető – jellege. Könyve második, nagyobb részében a korabeli irodalomtudomány „árulását” tárgyalja, és az emigrációban élő írók a németországi irodalomról szóló néhány véleményét elemzi. Az „árulás”-t annyiban jogos megidézőjelezni, mert – a szerző véleménye szerint – a hivatalos német irodalomtudomány kezdete óta a „nemzeti tudomány” funkcióját vallotta magáénak, azaz a német nacionalizmus egyik tartóoszlopa volt, úgyhogy 1933-ban alig kellett pozícióját változtatnia. (Ezt a recenzius nem tartja helytállónak, s így a magyarázatot kielégítőnek: a szerző jellemző módon csekély számú irodalomtudóst említ, akik különben 1933 előtt is prominensen jobboldaliak voltak, vagy pedig csak 1933 után jutottak szerephez.) A záró fejezetben az 1945 utáni különböző szempontú (irodalom, irodalompolitika, történelem, ideológiatörténet, nyelvtudomány, a nemzeti szocializmus mint vallás) kutatás eredményeit ismerteti.

Mindezek a vizsgálódások bizonyos mértékben eltérnek a diszciplínában általában megszokott munkáktól: irodalomtörténeti igényük ellenére az irodalom bennük inkább csak eszme- és tudattörténeti illusztráció. Ez részben a dolog természetéből következik: a tárgyalt irodalom nagy része csekély vagy nem létező esztétikai értéke okán tulajdonképpen nem volna tárgya az irodalomtörténetnek. Másrészt azonban az is kétségtelen, hogy a szóban forgó tudatelemek nemcsak ezekben a legtöbbször az irodalomtörténeti szintigényt el nem érő, inkább az irodalom-szociológia, illetve a tudattörténet körébe tartozó művekben jelentkeznek, tehát a tanulmányok által sugallt éles határ náci és nem-náci, elutasított és elfogadott irodalom között a legszélsőségesebb fasiszta szellemű és a radikális baloldali művektől eltekintve nem létezett. Ez más szóval azt jelenti, hogy a szerzőknek általában nincs szemük a nemzeti irodalmon belüli összefüggések és átfedések észrevételére. Néha az az érzésünk, mint pl. Bruno Fischli esetében, hogy a tárgyak határain kívül eső irodalmat nem is igen ismerik.

A szerzők közötti legélesebb véleményeltérés a belső emigráció megítélésében van. Az egyik

póluson csak a konkrét ellenállás irodalmát ismerik el, ami gyakorlatilag a belső emigráció meglétének tagadását jelenti, a másikon a náci szövegmoktól való tartózkodást is elegendő kritériumnak tartják. A helyzet ismeretében azt kell mondanunk, hogy az igazság inkább az utóbbiaknál van.

Egy másik rejtett és nyílt kontroverzia a náci, illetve jobboldali irodalom társadalmi bázisának meghatározásában, illetve abban van, hogy irodalmon kívüli meghatározó entitásként egyáltalán valamilyen társadalmi bázist vagy eszmetörténeti vonatkozásokat – tehát tradíciót, és ebben az esetben társadalomtörténeti alapot – jelölnek meg. Aktuális társadalmi bázisként egyébként, a nagytőke szerepét is számításba véve, a kispolgárság szerepel. Meggyőzőbbnek a társadalomtörténeti alapon nyugvó eszmetörténeti módszert tartjuk, ez tudniillik figyelembe veszi a néhány marxizáló szerző által úgy látszik nem ismert igazságot, hogy az eszméknek és formáknak történetük is van.

Salyámosy Miklós

И. Млечина: Литература и „общество потребления”. Западногерманский роман 60-х – начала 70-х годов Москва, 1975. Художественная литература, 263.

I. Mlecsina, szovjet irodalomtörténész könyve minden szempontból a teljesség igényével készült: részletes és pontos képet kaphatunk a háború óta eltelt három évtized irodalmának szociális-politikai és esztétikai törekvéseiről, az irodalmi csoportosulások szerepéről, az egyes írók munkásságáról, sőt a megemlített művek nagy részéről önmagában is egész elemzést olvashatunk. A könyv legnagyobb értéke szerzőjének rendkívüli tájékozottsága. A népszerű és nálunk is jól ismert írókon kívül egyaránt ismeri az NDK-ból Nyugat-Berlinbe települt és a politikai kérdéseket élesen boncolgató Uwe Johnsont és az általa legnagyobbként értékelt, munkástémát feldolgozó demokratikus irodalom alkotásait.

Mlecsina szemléletmódja elsősorban társadalmi-politikai jellegű. Ezt láthatjuk a korszakok kijelölésében és általános jellemzésében, valamint az egyes írók, művek értékelésében.

Egyértelműen mutatja ezt az első fejezetben megjelölt, a szerző szerint a politikában és az irodalomban egyaránt korszakot záró néhány évszám: 1949, az Adenauer-korszak kezdete; 1955, az NSZK NATO-tagságának időpontja, amely a

Kommunista Párt betiltását is jelentette. A hatvanas-hetvenes évek irodalma mint nagyobb, egyetemes, de sokarcú korszak rajzolódik ki előttünk. A szerző célja az, hogy minél sokoldalúbban elemezze az utóbbi tizenöt év párhuzamosan jelentkező valamennyi tendenciáját, a fejlődés lehetőségeit, nehézségeit, gátoló tényezőit.

A hetvenes években megkülönböztethető két fő irányzat (esztétizáló és politizáló) közül Mlecsina értékelő mércéjének a politikailag aktív irodalom felel meg jobban. Egyértelműen leszögezi a szerző, hogy a regény továbbra is a kor vezető műfaja; bizakodó hangját a felnövekvő demokratikus, elsősorban realista hagyományokra támaszkodó irodalomból meríti. Erősen bírálja viszont a modernista-formalista regényt, mert az nem képviseli az általa legértékesebbnek tartott szociális-kritikai tartalmat. (Ebből a tételből fakad a Günter Grass munkásságát tárgyaló fejezet záró sorainak erősen bíráló éle.) Ezt a fejlődést *Kísérleti regény* alcím alatt vezeti tovább Peter Weißtől, Handkétől kezdve egészen a politikailag közömbös, szociális problémáktól elszakadni kívánó pornográf és bűnügyi regényig. Az irodalmat társadalmi szerepének betöltésében éppen az gátolja legjobban, hogy a széles olvasótáborhoz csak ezek a népszerű művek jutnak el. Pozitív példaként a „Gruppe 61” íróit, a munkások életét ábrázoló irodalmat állítja szembe velük.

Politikai irányultságú a második fejezet is, amely a Heinrich Mann-i fogalom párt, szellem és hatalom viszonyát vizsgálja. Fontos szerepet tulajdonít a szerző az írók publicisztikai tevékenységének (Enzensberger, Walser). A fejlődés lehetőségeit ez a fejezet sokkal sötétebben festi, mint az előző. Mlecsina elsősorban abban látja a veszélyt, hogy az irodalom manipuláltsága, a sajtó irányítottsága megnehezíti az írók közvetlen megnyilatkozását, végeredményben szellemi részvéltre kényszeríti őket.

Az egyes íróportrék – a további fejezetek – részletes műelemzésekből állnak össze. Az írói állásfoglalást a cselekményből bontja ki a szerző, a formai megoldásokat ennek függvényeként elemzi. (Lenz: *Németóra*, Böll: *Billiárd fél tíz-kor*). Mindegyik tanulmány összegezéssel zárul, amelyek – az egyébként a cikkeken belül is gyakori utalásokon kívül – kapcsolatot teremtenek az egyes portrék között. (pl. Lenz és Andersch egy fejezetben szerepel, mint az egzisztencialista hatások kétféle megvalósulási lehetősége.) Mlecsina nem értékbeli különbségtételre törekszik, célja inkább az, hogy megmutassa, mennyire szolgálja az író a pozitív társadalmi fejlődést műveivel és

politikai magatartásával. Nagyra értékeli pl. Böllt mint a legjobb realista tradíciók továbbfejlesztőjét, a történelmi valóság ábrázolóját, de bírálja Böllt, a politikust, a Szovjetunióról tett téves kijelentései miatt. Johnsonnak az NSZK viszonyairól alkotott kritikáját Böllhöz és Grasshoz mérten erőtlennek tartja; Walser elemzésénél is szétválasztja az író haladó politikai nézeteit és a művek értékelését. Önálló fejezetet szentel a szerző a „Gruppe 61”-nek és a két jelentős munkásírónak, Max von der Grünnek és Christian Geisslernek.

Mlecsina könyve önálló, átfogó mű a magyar szakmai közvéleményt is erősen érdeklő korról.

Sziklay Judit

Suomen kirjailijat 1945–1970. Helsinki, 1977. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. 438. (Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 332)

A finnországi írók három kötetre tervezett lexikonának először az utolsó, az 1945 és 1970 közötti időt földolgozó kötete jelent meg. Ez a betűrendes lexikon, adattár. – különösen mivel korábban hasonlót nem adtak ki – elsősorban a finneknek esemény, s szakavatott bírálatára is főleg ők hivatottak. A könyv azonban természetesen a külföld figyelmére ugyancsak számot tart, a miénkre fokozottabban is.

A Hannu Launonen írta *Előszó* szerint a második kötet az 1917-től 1945-ig terjedő, az első pedig az ez előtti időket fogja tárgyalni. Ezenkívül arra töreksenek, hogy folytatásként az 1970 utáni irodalmat szintén földolgozzák. A modern irodalom ilyen túlsúlya azzal függ össze, hogy a finn szépirodalom fiatal, lényegében a múlt században alakult ki, s az írók és a kiadott könyvek száma az újabb időkben nőtt meg. A *Suomen kirjailijat* munkálatait egy munkaközösség végezte, a szerkesztés elveit pedig egy bizottság dolgozta ki. A „Szerkesztési elvek” és az „Előszó” részletesen jellemzik a lexikont, s használati utasításokat is adnak. A kötetbe azok a finnországi finn vagy svéd nyelvű írók, műfordítók, irodalmárok kerültek be, akiknek a működése 1945 és 1970 között kezdődött. Először az életpályára és a családra vonatkozó maximálisan tíz adat, adatcsoport meghatározott sorrendjében minden íróról rövid életrajzi vázlatot kapunk. Illetve ezt csak akkor, ha az írótól legalább két 48 oldal terjedelmű felüli szépirodalmi művet közöltek. (A színdarabot és a hangjátékot szintén

műnek vették). Azok az írók, akik egy 48 oldalnál nagyobb könyvet, egy 16 oldalnál hosszabb drámát vagy egy legalább félórányi terjedelmű hangjátékot publikáltak, szintén bekerültek a lexikonba, de életrajzi adatok nélkül. A műfordítók közül azokat tartják nyilván, akiknek legalább két átültetését adták ki. Másodikként a megjelent művek időrendben való, sorszámossal ellátott felsorolása következik. Minden 16 oldalnál hosszabb szépirodalmi munkát igyekeztek regisztrálni, a 48 oldalnál rövidebb, nem szépirodalmi jellegűeket azonban elhagyták. Az íróról szóló információkat a vonatkozó irodalom zárja. Először – az egyes művek sorszámának jelzése után – az illető munkáról a napilapokban és folyóiratokban megjelent bírálatok adatait sorolják föl igen bő válogatásban. Majd a szerző munkásságával, személyével kapcsolatos írárok – könyvek, tanulmányok, cikkek – bibliográfiáját hozzák. A számos író fényképe által illusztrált kötet végén egy igen hasznos címmutató, valamint forrás- és rövidítésjegyzék áll.

Nem tartjuk szükségesnek, hogy a lexikont, a szerkesztési elveket itt aprólékosan bemutassuk. Ha a *Suomen kirjallijat*ot a legújabb *Magyar irodalmi lexikon*nal vetjük össze, akkor kitűnik, hogy az előbbi viszonylag több író és jóval több könyvészeti adatot, utalást tartalmaz. Jelleghenél fogva közelebb áll az irodalmi bibliográfiához, adatainak egy része (az életrajziak, s főleg az egyes művek fogadtatására vonatkozóak) irodalomszociológiai szempontból is jól hasznosíthatók. Ugyanakkor a *Magyar irodalmi lexikon* – igaz címmutatója nincs – az olvasót nagyban segíti azzal, hogy értékelést szintén ad, s az irodalom egyéb tényezőivel (irányzatok, folyóiratok, műfajok stb.) ugyancsak foglalkozik. (A finneknél viszont ilyen kérdésekben a szakmunkákon kívül még szép számú és bő modern általános lexikonra lehet támaszkodni.) Szintén fontos különbség, hogy a *Suomen kirjallijat* köteenként dolgoz fel egy-egy időszakot, míg a *Magyar irodalmi lexikon* (és általában a többiek) betűrendes munkáknál nem érvényesítik az időrendi szempontot. A finn megoldás előnye, hogy az író – legalábbis a második és harmadik kötetben – helyi-közzel saját környezetét kívül, egy kötet pedig a megjelenéskor már önálló műnek tekinthető, s anyaggyűjtését is hamarabb le lehet zárni. Az irodalom egészét tekintve viszont az időrend mellőzése a hasznosabb, s a keresésnél itt az is közömbös, tudjuk-e, melyik író melyik korszakban kezdte a pályáját. Az összehasonlítás nem színvonalbeli értékítélet óhajt lenni, hiszen a két

kézikönyv céljai részben eleve eltérőek voltak. A *Suomen kirjallijat*ban hatalmas munka fekszik, úttörő volta, adatgazdagsága, új szempontjai miatt már a harmadik kötetet elismeréssel és örömmel üdvözljük.

Végül szabadjon a lexikonhoz néhány kritikai és kívánság-, javaslatféle megjegyzést fűzni. Az írók, művek bekerülését, az életrajzi adatok közlését a szerkesztők, mint láttuk, bizonyos mennyiségi mutatókhoz kötik. Ez ugyan kikapcsolja a szubjektívizmust, a válogatás azonban egyes esetekben megsínylheti ezt a mechanisztikus eljárást. Ha egy bemutatott színdarab vagy hangjáték először nyomtatásban jelent meg, csak a publikálás idejét közlik, ha viszont a bemutató volt a korábbi, mind ennek, mind a megjelenésnek az idejét jelzik. Mivel az elsőbbség megállapításához úgyszólván föl kell kutatni az adatokat, a korábban publikált darabok bemutatásának az idejét szintén célszerű lett volna megadni. Tekintettel az adatok hozzáférhetőségére és egyes könyvészeti földolgozásokra, talán nem jelentett volna sok többletmunkát a finnországi irodalomból készült külföldi fordításoknak, legalábbis az önállóan megjelenteknek a felsorolása vagy jelzése sem. Szerencsésebbnek tartottuk volna, ha a lexikon kötetait időrendben adják ki. Így jobban lehetett volna mérésékelni azt az – elsősorban az élő irodalmat érintő – szükségszerű elmaradást és avulást, amely a gyűjtés lezárása és a munka megjelenése közt fennáll.

Mindent összevetve: finn kollégáink egy igen hasznos, alapvető kézikönyvet publikáltak, amelyet nemcsak a finn irodalommal foglalkozó intézményeinknek és kutatóinknak, de nagy könyvtárainknak is beszerzésre javasolunk.

A. Molnár Ferenc

Etudes Finno-Ougriennes XI. kötet 1974.

Az Etudes Finno-Ougriennes 1974. XI. kötete különszámként jelent meg, és kizárólag az 1974. április 23–27. között, a franciaországi Aussoisban megtartott francia–magyar kontrasztív ke-rekasztal-konferencián elhangzott, illetve felolvasott előadásokat tartalmazza, az ezeket követő vita rövid összefoglalójával.

A kezdeti elszigetelt és esetleges, de már korántsem minden érdeklődés nélküli vizsgálatok az anyanyelv és a tanult idegen nyelvek kapcsolata-ról a hetvenes évek elején kezdtek egyre inkább az érdeklődés középpontjába kerülni, melyet többek között az 1971-ben Pécsen *Az élő nyel-*

vek nyelvtanának elvi és gyakorlati kérdései címmel megrendezett konferencia is bizonyított. Ezt követően történt kezdeményezés a magyar–angol kutatások mintájára egy önálló francia–magyar kontrasztív leírási program beindítására. 1972 óta a Sorbonne Nouvelle-en (Université de Paris III.) működő Centre d'Études Finno-Ougriennes, valamint magyar részről a Magyar Tudományos Akadémia Nyelvtudományi Intézete által koordinált munkacsoportok, köztük elsősorban a budapesti Eötvös Loránd Tudományegyetem Francia Tanszékének nyelvész kollektívája, intenzív munkába kezdtek a francia–magyar kontrasztív nyelvéírás elméleti, gyakorlati és metodikai területein. A párizsi és budapesti csoportok 1974 áprilisában a franciaországi Aussois-ban a Jean Perrot által szervezett I. francia–magyar kontrasztív kerekasztal-konferenciára hozták el és bocsátották vitára mindazt, amit ezalatt a mintegy kétéves kutatómunka alatt egyéni kutatásokként szabadon választott témákban elértek.

Általánosságban elmondható, hogy a francia–magyar kontrasztív nyelvéírás program a közvetlen és evidens gyakorlati jelentőségén kívül nemcsak azt teszi lehetővé, hogy tipológiailag két nem azonos kategóriába tartozó nyelvről és azok kapcsolatáról minél többet sikerüljön megtudni és hasznosítani, hanem az ember legalapvetőbb kommunikációs eszközeként, a nyelvnek megannyi megnyilvánulási formájában teljesebb és sokoldalúbb megismerését is biztosítja.

Denis Creissels a magyar birtokos raggal ellátott verbális szintagmák, kifejezések francia megfelelőiről értekezik behatóan, és elméleti fejtegetései végén kontrasztív táblázatokba foglalja rendkívül gazdag és a gyakorlatban igen hasznos példaanyagát (*Équivalents français de certains emplois des suffixes possessifs du hongrois*). Ginter Károly *Quelques enseignements de l'analyse des fautes faites en hongrois par les étudiants francophones* című munkájában a hibaelemző módszer révén nyújt az olvasó számára értékes megállapításokat a magyarul tanuló francia nyelvű diákok nehézségeiről. Kassai György az igéből képzett nominális alakok által okozott problémákat elemzi a két nyelv viszonylatában (*Problèmes contrastifs soulevés par les formes nominales du verbe*). Ugyanő másik előadásában a francia *que* és a magyar *hogy* kötőszavak viszonyáról szól (*Que et hogy*). Kassai Ilona előadásának témája a magánhangzó-változások a francia morfológiában és ennek hatása a tanításban (*Alternances vocaliques dans la morphologie française*). Kelemen Jolán a francia előidejűség kategóriáról és annak magyar

megfelelőiről ír, rendkívül hasznos és értékes szabályszerűségeket állapítva meg (*La catégorie de l'antériorité dans le passé en grammaire contrastive*). Másik hozzászólásában a franciában az *en* névmással történő pronominalizációkat és magyar megfelelőit elemzi, és arra a végkövetkeztetésre jut, hogy az *en* tárgyi funkciója mutatja magyar szempontból a legtöbb érdekességet (*La pronominalisation par en et ses équivalents hongrois*). Kiss Sándor előadásában a francia hangsúlytalan személyes névmásokkal és magyar megfelelőikkel foglalkozik, megállapítva, hogy a magyar ebben az esetben nagyobb fokú morfológiai, míg a francia elsősorban szintaktikai koncentrációval operál (*Le pronom personnel atone du français et ses équivalents hongrois*). Anne-Marie Löffler-Laurian a fokozás különféle eszközeit elemzi és csoportosítja a két nyelvben (*Intensification et classes de mots en hongrois et en français*). Margittai Ágnes az *en* névmásról és a vele elvégezhető pronominalizációkról ír, kiterjesztve elemzését a magyar megfelelőkre is (*Le pronom en et ses correspondants hongrois*). Mészáros László elemzésének tárgya az intonáció és a hangsúly a magyarban és a franciában (*L'intonation et l'accent en hongrois et en français*). Mikó Mariann előadásának középpontjában a két nyelv szóképzési lehetőségeinek néhány módszertani aspektusa áll (*La suffixation en hongrois et en français modernes. Quelques aspects méthodologiques de l'analyse contrastive*). Nemes Ilona az alárendelő mellékmondatok által a franciában és a magyarban okozott problémákat tárgyalja (*Quelques problèmes de la subordination de la complétive en français et en hongrois*). Nyéki Lajos előadásában a magyar és a francia esetrendszer összehasonlítását választotta (*Système casuel et études contrastives franco-hongroises*). Oláh Tibor az igeidők használatának újszerű és elsősorban kontrasztív központi koncepcióját adja, megállapítva, hogy az igeidőkre irányuló elemzéseknek túl kell lépniük a szintaktikai kategóriákon, és elsősorban egy nagyobb egységet, a szöveget, a szöveggörnyezetet kell figyelembe venniük (*Une approche contrastive des temps verbaux*). Pálffy Miklós a *devoir* ige szerepét elemzi a kontextus szemszögéből nézve (*Le rôle de devoir dans le contexte*). Pataki Pál azt a feladatot tűzte ki, hogy a francia „subjontif” módnak megfelelő mód létezését bizonyítsa a magyarban is. Az így azonosított, funkcionálisan a „subjontif”-nak megfelelő „kötmód” elősegíti a francia „subjontif” tanítását a magyarok számára (*Le subjontif en français et en hongrois*). Jean Perrot

első előadásában a személyragokkal foglalkozik a franciában és a magyarban (*Observations sur les marques personnelles dans le mot verbal en hongrois et en français*), a második hozzászólásában pedig a kontrasztív nyelvelírás általános metodológiai problémáit érinti (*Problèmes méthodologiques en description contrastive*). Radics Katalin szintén a kontrasztív kutatások elméleti megközelítési módszereit elemzi (*Des méthodes de la recherche contrastive*). Reznák Hajnalka a francia „verbes opérateurs” magyar megfelelőit választotta kutatása témájául (*Analyse des verbes hongrois correspondant aux verbes opérateurs du français fondamental 1^{er} degré*). Szabics Imre az ige és a határozószók viszonyáról tartott előadást, érintve egyben a szórend általános problémáit a magyar és a francia nyelvben (*L'ordre adverbial en français et en hongrois. Les rapports du verbe et de l'adverbe*). Veress Fruzsina a francia igei perifrázisokat és ezek magyar megfelelőit elemezte, kitérve a lehetséges interferencia-eshetőségekre is (*Les périphrases verbales en français et leurs correspondants hongrois*). Völgyes Gyöngyvér az igei aspektus és a tárgy viszonyát elemezte (*Totalité du complément d'objet et aspect verbal*).

Összefoglalásként elmondható, hogy az auszs-i konferencia előadásainak összegyűjtése rendkívül hasznos és értékes mindazok számára, akik valamilyen módon, akár elméleti, akár gyakorlati szinten, találkoznak a nyelvek együttélése és kapcsolata során felbukkanó problémákkal. Mindez pedig fokozottan igaz a Magyarországon franciával, illetve Franciaországban magyarral foglalkozók számára.

Bárdosi Vilmos

Leonardas Sauka: *Lietuvių liaudies dainų eilėdara* Vilnius, 1978. Vaga, 422

1974-ben a *Literatūra ir kalba* XIII. kötetében mintegy 150 lapon foglalta össze a szerző a litván népdalok verstanának tudománytörténeti és elméleti kérdéseit. Mostani könyvében mintegy 12 ezer szöveg gondos (gyakran matematikai, sőt számítógépes) elemzése olvasható. A bevezető a munka keletkezési körülményeit mondja el. Ezután három nagy részben vagy tizenöt témára tagolva tekinti át a teljes verstant. A kötet végén az átmeneti formák (pl. rövid műfajok) hasonló jelenségeire történik utalás, de mindenképpen annak a megállapításával, hogy a metrikus dalokban jelenik meg a litván népi verselés. Igen okos gondolat volt a több mint tizlapos orosz és angol

kivonat közlése is. Ezeknek külön érdeme, hogy önállóan fogalmazott írások, nem kriptikus rezümék, amelyeket a litvánul nem tudó olvasó nem tud azonosítani a kötettel. Kár viszont, hogy a tartalomjegyzék nincs közvetlenül is lefordítva oroszra és angolra, ezenkívül a táblázatos adatok is nehezen érthetőek. Az orosz rezümé terminológiája a szovjet verstanból jól ismert – bár nem pontosan egyezik a litvánal –, az angol szövegben viszont körülírásokra és a megszokott módoaktól eltérő szóhasználatra is sor került. Ez szinte elkerülhetetlen, hiszen a litván folklór versformái adekvát módon csak litván terminológiával írhatók le, és már a hasonló módszerű orosz verstanok is más jellegűek, hát még az angol (pontosabban amerikai) munkák. Természetesen van forrásjegyzék, metrikai mutató, sok-sok szövegpélda, dallamminta, táblázat és statisztika is a könyvben. A kötet végén 10 térkép található, ezek néhány metrikai rendszer elterjedtségét mutatják, ezres nagyságrendben, meglepő változatsággal. Hiába, ahol több millió szöveget gyűjtenek össze, és kutatók végig is nézik ezeket, megdől a népköltészet egyszerűségébe és egyneműségébe vetett tévhit.

A könyv érdemi része igen logikus rendszert ad, ez részben a modern szovjet metrikakutatás, másrészt a litván folklórisztika hagyományait, eredményeit követi. Ily módon nem csupán közvetlen eredményeiben, hanem módszereiben, elrendezésében is mintaszerű munka.

Előbb a verselés néhány alapformáját veszi sorra. A dallam és a mondat szerkesztés, az intonáció szerepének vizsgálatával kezdődik a munka. A szillabikus és tonikus formák szembeállítását követi a szovjet metrika „fónika”-vizsgálata, azaz a rím, az alliteráció, majd az astrofikusz, monostrofikus formák, végül a két-, három-, négy- és ötsoros strófák rendszerezése következik. Külön érdekessége a metrikai áttekintésnek az, hogy az állandó és változó elemek kölcsönhatását vizsgálja. Így utal a műfajonkénti, a variációk során keletkező, a szöveg nyelvi ritmusa által befolyásolt változatokra. A kötet harmadik nagy fejezetében a funkció, az előadás közben megfigyelhető jelenségek, szöveg és dallam kölcsönhatása kerül tárgyalásra. Itt a „lírai intonáció” kérdésével is foglalkozik, kitér a múlt századtól a műköltészeti metrika (és stílus megműfajok) bizonyos hatásának kérdéseire is.

Általában véve a munkát a hatalmas anyag biztos elrendezése, a felvetett kérdések nagy távlatú, körültekintő vizsgálata jellemzi. Nem valamilyen új teória vagy metrikai csodafegyver

bevetése, hanem megnyugtató eligazítás található e munkában, amely egyszerre büszkesége a litván poétikai kutatásnak általában, a folklorisztikának különösen, és alighanem az eddigi legjobb áttekintés egy népköltészet verseléséről.

Voigt Vilmos

Szász Levente: „Jelet rakj az úton végig”. A finnek irodalma Pécs, 1976 [1977]. Városi Könyvtár, 227+16 t.

Az 1950-es évektől újra megnövekedett a magyarul megjelent finn irodalmi művek száma, s általában a finn irodalom népszerűsítésével és tanulmányozásával viszonylag sokat és rendszeresen foglalkozunk. Az immár meglehetősen gazdag anyag, a megélénkült érdeklődés egyaránt igényli eligazító könyvszet és egy finn irodalomtörténet megjelentetését.

A finnek vagy pontosabban Finnország irodalmához – ebbe a finnországi svédek is beleértendők – jó és olvasmányos vezérlő kalauz Szász Levente könyve. Ennek a munkának már volt előzménye, a szerző 1964-ben *Északi csillagok alatt* címmel a Szabó Ervin Könyvtár kiadásában jelentetett meg egy kis könyvecskét, a finn irodalom ajánló bibliográfiáját. A *Jelet rakj az úton végig* az előbbinek terjedelem és tárgy tekintetében többszörösére bővített változata. Szász miután röviden jellemzi a finn nyelvet, Finnország népköltészetét és műirodalmát mutatja be. Főleg a magyarul megjelent művekre támaszkodik, ismerteti a regények cselekményét, és többször idéz belőlük. Mindezt azonban egy népszerűen megírt finn irodalomtörténet keretébe ágyazottan teszi, szól a finn irodalom irányairól, a jelentős költők, írók életéről és munkásságáról, s sokszor az egyes művek háttéréről és visszhangjáról is. Szász könyve ha nem helyettesít is egy rendszeres tudományos földolgozást, egyelőre a legjobb magyarul olvasható áttekintés Finnország irodalmáról. Ugyanakkor pedig igen hasznos tájékoztató a finn irodalmat kereső vagy jobban megismerni kívánó olvasónak. Munkája végén Szász bibliográfiát hoz a magyarul megjelent finn irodalomról, az irodalomtörténeti, kritikai cikkekről és a Finnországgal, a finn kultúrával kapcsolatos írásokról. Az önállóan megjelent műveknek általában csak egy kiadását veszi föl, az antológiában, folyóiratban megjelenőket pedig csak akkor, ha azok nem szerepelnek Domokos Péternek *A finn irodalom fogadtatása Magyarországon* (Bp., 1972.) című munkájában

Közben egy, a finnekre is vonatkozó, bővebb összeállítás (Jávori Jenő: *A finnugor népek irodalmának bibliográfiája*. Bp., 1975. Szabó Ervin Könyvtár, 631.) szintén megjelent. Szász azonban ehhez képest is nyújt újabb adatokat, a nem irodalmi részekben (képzőművészet, zeneművészet stb.) szintén több eddig föl nem tárt cím van. A párhuzamos könyvszeti adatgyűjtések segítik egy későbbi teljesebb bibliográfia összeállítását, de arra is fölhívják a figyelmet, hogy e téren a kutatást kívánatos lenne jobban összehangolni. A kötetet névmutató és képanyag egészíti ki.

Szász könyvében néhol akadnak vitatható megállapítások, tévedések és hiányok. A *Kalevala* első rövidebb változata az úgynevezett *Ős Kalevala* nem maradt kéziratban, 1928-ban kiadta a Finn Irodalmi Társaság. Amint a bibliográfiából is kiderül, a *Kalevala* első fordítási kísérlete nem Fábián Istvántól, hanem Reguly Antaltól, majd Hunfalvy Páltól származik. Lönnrot népdalgyűteményének, a *Kanteletarnak* a jelentősége nem ér föl a *Kalevala*éhoz. A nagy finn népköltészeti gyűjtemény címe *Suomen kansan vanhat runot* (nem . . . *vanhoja runoja*).

A bibliográfiára térve és Juhani Ahónál kezdve: a *Képek a finn életből* 1892-es magyar kiadása és 163-as lapszáma korábbi téves adat átvétele. A megjelenés ideje 1939, a lapszám 136. Az *Erik* című elbeszélés szerzője nem ismeretlen, Vilho Soini írta. Kauppi-Heikki írói álnév, nem írható Kauppi, Heikkinek. Szinnyeinek az EPhK. 1884-es évfolyamában található, Lönnrotról szóló írása egy rövidebb nekrológ, lapszáma nem 529–595, hanem 525–529. Eino Railo nevébe hiba csúszott (Raila), regénye magyarul 1944-ben, nem 1947-ben jelent meg. Sillanpää munkáját, a *Jámor szegénységet* idős, nem ifjú Kodolányi János fordította magyarra. A később magyarosított nevek a korábbi névhasználatnál is jó lenne utalni, például: Krompecher [Korompay]. A Larin Paraske régies, népies névforma, a maiak módjára nem fordítható meg.

A hibák egy jó része korábbi hasonló munkából öröklődött, az viszont öröndetes, hogy az előző magyar szakirodalom sok tévedése Szászhoz már nem került tovább.

A könyv bibliográfiája nem törekedett, nem is törekedhetett teljességre. Pótlólag egy-két érdekesebb, fontosabb és a könyvszeti irodalomban eddig nem idézett adattal szorgálnánk: Bakó Elemér: *A finn néprajzkutatás*. Magyar Néprajv I. (1939), 81–111. Kiny. is; *Finn dalok*, Collan K. és Lagi R. helsingforsi gyűjteménye dallamaiból. Zongorára írta Bartalus István]. Pest, [1864].

Erről a valószínűleg legelső magyarországi finn zenei kiadványról Mosonyi Mihály négy folytatásban megjelent cikket írt a Zenészeti Lapokba (vö. Gyula Weöres: *Suomalaisten kansanlaulujen varhaisimmista unkarinnoksista*. Kalevalaseuran Vuosikirja 41 (1961), 233–234; Sz. Farkas Márta: *Bartalus István*. Bp., 1976. 62–64.; *Aalberg Ida a népszínház finn vendége*. Vasárnapi Újság 1880. 38. szám; B. von Numers: *Elina halála*. Aalberg Ida, Úxkülli-Gyllenband báróné finn társulatának műsora. Bp., 1907. 16 1; Bohn Ferenc: *A finn nemzet testnevelése*. Bp., 1927. 14 1. (Országos Testnevelési Tanács Munkálatai XXIII). Ezenkívül megemlítjük, hogy a Romániában megjelent *Nagyapó mesefája* című sorozat több kötetében is akad finn (és tinnugor) anyag.

Ismertetésünket azzal zárjuk, hogy Szász Levente munkája szerencsés példája az ismeretterjesztő irodalomtörténet és az ajánló bibliográfiát egyesítő kiadványnak. Más könyvtárakban, más irodalmak terén is érdemes lenne követni.

A. Molnár Ferenc

Bitay Árpád: „...hogy románok és magyarok jobban megismerjék egymást...” Bukarest, 1977. Politikai Könyvkiadó, 240.

A román–magyar művelődési-irodalmi kapcsolatoknak volt fáradszatózó kutatója, irodalomtörténész Bitay Árpád, akiben Gaál Gábor joggal látta „a magyar tudóstípus egészen új változatának(…) képviselőjét”. Történelmi, nyelvészeti, irodalomtörténeti, historiográfiai dolgozatai, karcolatai természetesen nem előzmény nélküliek; de ő volt az, aki a kisebbségi sorsba került erdélyi magyar értelmiségiek közül elsőként nézett szembe az új helyzettel, és vonta le a következtetést: a román–magyar kulturális kapcsolatok múltját föl kell deríteni, hogy annak tanulságaiból a jelen románjai és magyarjai okulhassanak. Ezért mutatott rá azoknak a magyar orvosoknak, gyógyszerészeknek, színészeknek, festőművészeknek (Barabás Miklósnak!) jelentőségére, akik Moldvában és Havasalföldön tevékenykedtek a XIX. század folyamán, ezért hangsúlyozta Széchényi Ferenc és Széchényi István román visszhangjának fontosságát, ezért ünnepelte *Az ember tragédiájának* Goga készíttette fordítását, és ezért méltatta Ion Creangă meséit, illetve azok motívumrokonságát magyar mesékkel. Bitay Árpád 1922-ben megírta *A román irodalom összefoglaló áttekintését*, majd egy eszten-

dővel később rövid román nyelvtant bocsátott közre, és ezzel olyan kézikönyvekhez juttatta az erdélyi magyarokat, amelyek jelentős mértékben segítették tájékozódásukat. Román irodalomtörténetét románra fordították, és kétszer is megjelentették. De érdeme nemcsak ez: utalásszerűen ugyan, de gondot fordított a román és a magyar irodalom párhuzamainak föltüntetésére, és ezzel a román–magyar irodalmi komparatistikának is megfontolandó szempontokat adott. Bitay román és magyar folyóiratokban publikált, tárgyilagos, higgadt hangnemben. Ugyanakkor N. Iorga 1923-ban meghívta, hogy a Válenii de Muntéi nyári egyetemen magyar irodalmi és történelmi előadásokat tartson, és Bitay 1937-ig részt vett Iorga szabadegyetemén.

Színes és érdekes pálya Bitay Árpádé. Valogatott tanulmányainak és tudománytörténeti érdekű leveleinek számos részletét ismerhetjük meg ebben a kötetben.

A válogatással jórészt egyetérthetünk; csak azt kifogásolhatjuk, hogy túl sok az *apró* – bár mindig figyelemreméltó – szemelvény; olykor nem egészen értjük a kihagyás okát, például az Ács Károlyról szóló tanulmányban (legfeljebb a szűkre szabott terjedelemmel magyarázhatjuk). Ugyancsak elismeréssel szólhatunk Kovács Ferenc bevezető értekezéséről. Az alaposan jegyzetelt, helyenként kissé túlságosan részletező tanulmány azonban olykor csupán ismétli (és kevésbé értékeli) azt, amit a kötetben közölt Bitay-írásokban olvashatunk. A bevezető némi húzása árán újabb (vagy teljesebb) Bitay-dolgozatokkal szolgálhatott volna a kötet.

Ezek azonban maximalizmusból eredő kifogások. A kötet nyomán remélhetjük, hogy Bitay Árpád végre elfoglalja megérdemelt helyét a kultúráközvetítők között, akikről oly sok szeretettel és oly meggyőzően írt. Műveit, egyéniségét egyaránt méltatták románok és magyarok. Jó lenne, ha úttörése nyomán újabb dolgozatok születnének a román–magyar irodalmi-művelődési kapcsolatok köréből.

Fried István

František Miko – Anton Popovič: *Tvorba a recepcia*. Estetická komunikácia a metakomunikácia Bratislava, 1978. Tatran, 386.

A szlovák irodalomszemiotika két vezető egyéniségének közös monográfiája kitűnően reprezentálja e fontos és folyton megújuló iskola eredményeit. A hatvanas évek vezetője, Miko aka-

démikus írta az első részt. Ebben az irodalmi kommunikáció eddig nemzetközi méretben is legjobb, legrészletesebb áttekintését kapjuk. Miko előbb irodalomelméleti bevezetőt ad, majd az irodalmi információ jellegét, az irodalmi mű egészét, szerkezetét, stílusát mutatja be e szempontból. A monográfiányi áttekintés végén terminusainak szótára, rövid jegyzetapparátus és válogatott bibliográfia található. A hetvenes években a nyitrai iskola vezetőjeként Popovič az irodalmi szöveg hatásának és továbbélésének kérdéseivel foglalkozik, e könyvben ő írta a befogadás címen összegezett jelenségek áttekintését. Az alkotás és befogadás egységes szemléletének szükséges voltából indul ki, és a befogadást elsősorban a meta-kommunikáció aspektusából mutatja be. Véleménye szerint az irodalmi szöveg (*text*) jelenségeihez igen sokféle másodlagos felhasználás (*metatext*–*metakommunikáció*) kapcsolódhat. Ilyen az olvasói befogadás, de a fordítás, átdolgozás, adaptálás, sőt az irodalomtörténet, a bibliográfia, a reklám és sok más jelenség is. E rész végén is van terminológiai szótár, rövid irodalomjegyzék, a kötet legvégén pedig névmutató is.

Az alapvető kézikönyv évtizedek kutatását összegezte, áttekinthető, szolid módon. Mielőbbi lefordítása igen kíváncsú lenne.

Vogt Vilmos

Problemy kultury literackiej polskiego Oświecenia. Red. Teresa Kostkiewiczowa Wrocław, 1978. Ossolineum, 165.

Az utóbbi évek során nagy mértékben bővültek ismereteink a lengyel Felvilágosodás kultúrájáról és irodalmáról, ugyanakkor ritkán és legtöbbször csak mellékesen foglalkoztak a kutatók azzal a kérdéssel, hogy milyen hatással volt a kor ideológiája az akkori társadalom szélesebb köreire. A lengyel Felvilágosodás vizsgálói ugyanis elsősorban irodalmi művekre, mégpedig főleg a legkiválóbb szerzők alkotásaira összpontosították figyelmüket, anélkül, hogy szisztematikus tanulmányok készültek volna a keletkezett művek forgalomáról, az olvasók ízléséről, az irodalom akkori befogadóinak igényeiről. (E téren kivételt képeznek J. Szczepaniec munkái.)

A lengyel Felvilágosodás irodalmi kultúrájának problémái c. tanulmánykötet azoknak az első rendszeresebb kutatásoknak az eredményeit mutatja be, amelyek a kor irodalmi kultúrájának eddig majdhogynem érintetlen területeire vezetnek el az olvasót.

A könyvet Teresa Kostkiewiczowa újszerű cikke nyitja meg, melynek címe: *A Szaniszló-korszak irodalmi kultúrája*. A szerzőnő feltevése szerint az írásnak (természetesen nemcsak a szépirodalom tartozik ide!) öt alapvető funkciója volt a társadalmi érintkezésben:

1. a társasági élet, az elit médiuma
2. utilitarista, szórakoztató funkció
3. az írás programszerű, nevelésügyi felhasználása
4. az írás – mint önálló kulturális érték
5. politikai-agitációs tevékenységhez való felhasználás.

A felsorolt ötféle funkciót gazdag példaanyaggal illusztrálja.

Az olvasás kérdése Szaniszló Ágost idejében – ez a témája Zbigniew Goliński, Andrzej Kapłan és Helena Bogdanow cikkének. Goliński írása bármennyire is a kor realitására támaszkodik, mégsem konkrét forráskutatás eredménye, inkább általános módszertani elmélkedés. Jól érzékelteti a Felvilágosodás kori olvasás-kérdéssel kapcsolatos kutatási nehézségeket, melyek abból adódnak, hogy nem rendelkezünk még a legalapvetőbb információkkal sem az akkori kiadott könyvekről, s e művek olvasóiról. A szerző felvázolja azokat a forráskutatási területeket, amelyek tanulmányozása lehetővé teszi a jövőben, hogy számos vitás kérdést eldönthessünk. Ugyanakkor feltételezi, hogy a kapott eredmények csak megközelítik majd a tényleges helyzetet. Kihangsúlyozza, hogy milyen nagy szerepet játszottak az akkori írásbeliségben a kéziratok, s ennélfogva milyen fontos keletkezésűnknek, forgalmuknak vizsgálata. De ismét bizonytalan a kutató, hiszen nem tudhatjuk, hogy a kéziratoknak hány százaléka őrződött meg korunkig, és azt sem tudhatjuk biztosan, mennyire helytállóak esetleges általánosításaink. Goliński kimondja azt a fontos tételt, hogy a könyvek létrejötte elsősorban a keresletől függött. Ezt a tézist, mely feltételezi, hogy a befogadó aktívan részt vesz az irodalomkultúrában, meggyőzően, sok példával támasztja alá.

A másik két cikk részletes kutatások eredményeként jött létre. A. Kapłan tanulmánya fontos és a XVIII. századi Lengyelország olvasás-kultúrájához ez ideig fel nem használt forrásra támaszkodik. Ez a forrás: az előfizetők jegyzéke. Azért fontos ez a lista, mert a neven kívül a foglalkozásról és a társadalmi hovatartozásról is tájékoztat. Az effajta forrásanyag alapvető hiányossága azonban az, hogy előfizetéssel a kiadványoknak csak egy részét lehetett megrendelni. Úgy tűnik, hogy a Felvilágosodás kori olvasáskérdést vizs-

gálva, egyetlenegy kutatói módszerrel sem érhetünk el tökéletes eredményt; bármilyen módszert alkalmazunk, bármiféle forrásanyaghoz nyúlunk, szükségszerűen csak részeredményhez jutunk, és csak a részeredmények összegezése útján válik lehetővé, hogy megközelítőleg reális képet kapjunk az akkori olvasás-kultúráról és az irodalmi művek társadalmi forgalmáról.

A. Kapfon érdekes megállapításokat tesz tanulmányában. Legérdekesebbnek tűnik az a kijelentése, hogy az előfizetők döntő többsége a középnemesség soraiból került ki. Ezzel megcáfolja azt a régóta élő téveszmét, miszerint az akkori lengyel társadalom e rétege elmaradott volt, hiányzott belőle a kultúra iránti érdeklődés.

Helena Bogdanow cikke (A XVIII. századi krakkói nemesség könyvgyűjteményei között talált vallásos írárok – mint e réteg olvasói érdeklődésének kifejezője – *Piśmiennictwo religijne w księgozbiorach szlachty krakowskiej w XVIII wieku jako wyraz jej zainteresowań czytelniczych*) a középnemességgel foglalkozik. A szerzőnő minden számára elérhető nemesi könyvgyűjtemény katalógusát átvizsgálta (az 1701–1795 közöttiek). A könyvgyűjteményekben szereplő művek alapján végigkíséri a vallásos írárokban bekövetkezett mennyiségi és minőségi változásokat. A cikk számos érdekes információt tartalmaz, és bemutatja a XVIII. századi társadalom vallási kultúrájáról kialakított eddigi nézeteket is.

Jerzy Łojek cikke a nemzetközi újságokról ír, melyek nagyon fontos szerepet játszottak a Szaniszló Ágost korabeli lengyel társadalom politikai műveltségének, ill. politikai tudatának kialakításában. A nemzetközi újságok francia nyelven jelentek meg, így kizárólag a társadalom felsőbb rétegei számára voltak elérhetőek (legalábbis közvetlenül), s mégis rendkívül nagy volt az érdeklődés irántuk, mivelhogy olyan információkat tartalmaztak, melyeket nem korlátozott a cenzúra. Rendkívül széles tömegekre hatottak a nemzetközi újságok, elterjedtek egész Európában, formáltak a közvéleményt. Meg kell jegyeznünk, hogy a XVIII. század második felében gyakorolt nagy hatás ellenére Łojek cikke az első, melyben a nemzetközi újságok önálló kutatási témaként szerepelnek.

Újszerű témával foglalkozik Elżbieta Aleksandrowska cikke is. Bár az irodalomföldrajz problémái nem idegenek a lengyel irodalom-

tudomány számára (megjelent pl. egy tanulmánykötet Janusz Sławiński szerkesztésében: *Életrajz – Földrajz – Irodalomkultúra* címmel), mégis E. Aleksandrowska volt az első, aki megkísérelte a lengyel Felvilágosodás irodalomföldrajzának megteremtését. Kutatásainak alapforrását az a saját szerkesztésében kiadott: *A Felvilágosodás irodalmának bibliográfiája* c. mű képezi, mely a kor 530 írójáról alapvető életrajzi és bibliográfiai adatokat tartalmaz. A lengyel Felvilágosodás irodalomföldrajzával kapcsolatos tanulmányaiban Aleksandrowska a történelmi statisztikára jellemző mennyiségi kutatások módszerével él. Az általunk ismertett tanulmánykötetben a szerzőnő cikke az irodalomföldrajzi kutatásoknak csak egy részét mutatja be. A lengyel Felvilágosodás irodalomföldrajzáának csak egy aspektusát vizsgálja részletesen: az írói környezet és a külföld egymásra hatását négy kiválasztott demográfiai tényező alapján:

1. az író külföldi születése
2. külföldi tanulmányok
3. hosszabb külföldi utak
4. külföldön megjelentetett kötetek.

A szerzőnő nemzedékekre lebontva vizsgálja az egyes írócsoportokat, s így lehetővé válik, hogy folyamatában, fejlődésében mutassa be a vizsgált jelenséget. Az így kapott eredményekből következtetni lehet a Felvilágosodás kori Lengyelország és Európa kulturális kapcsolataira.

A tanulmánykötetet záró utolsó cikk Jagna Ratyńska-Guzek munkája, mely azokat a problémákat fejti ki, amelyeket Zdzisław Libera a Szaniszló Ágost uralkodása alatti Varsó irodalmi életével foglalkozó munkájában felvetett. A szerzőnő a lengyel Felvilágosodás hanyatló korszakát, az 1807–1814 közötti időszakot vizsgálja, mely azért olyan fontos, mivel az e szakaszban kulturális téren lezajló forradalmi változások már a romantika felé mutatnak.

A lengyel Felvilágosodás irodalmi kultúrájának problémái (Szerk.: T. Kostkiewiczowa) c. tanulmánykötet új, eddig be nem járt utakat tár fel, új perspektívákat nyit a kutatók előtt. Reményt kelt arra, hogy érdemleges és kimerítő választ találunk azokra a már-már sztereotip kérdésekre, melyek azt kutatják, hogy milyen hatással voltak a lengyel Felvilágosodás eszméi az akkori társadalomra.

Jerzy Snopek
Varsó

KRÓNIKA

Irodalom, avantgarde, forradalom

A Zágrábi Egyetem Irodalomtudományi Intézetének szervezésében a Nagy Októberi Szocialista Forradalom 60. évfordulójának tiszteletére 1977. XI. 15-től 20-ig tudományos ülásszakra került sor *Irodalom, avantgarde, forradalom* címmel. Az elhangzott 30 előadást jugoszláv, szovjet, lengyel, cseh, kelet- és nyugatnémet, osztrák, svéd, dán és magyar irodalomtörténészek tartották.

Az előadásokat és a vitákat a tematikai sokszínűség jellemezte, éppen ezért a vázlatos ismertetés csak keveset adhat vissza a magas szintű konferencia egészéből.

Miroslav Beker, az Irodalomtudományi Intézet igazgatójának bevezető szavai után Josip Badalić Blok *Tizenketten* című poémájának 1927-ben általa készített műfordítását olvasta fel.

Szabolcsi Miklós a konferenciát megnyitó *Néhány gondolat az avantgardéről* című előadásában átfogó elemzést adott az európai avantgarde fejlődéséről. Utalt arra a vitára, amely arról folyik, hogy hol keletkezett az avantgarde, és ismertette a két szemben álló felfogást. Rámutatott arra, hogy az avantgarde csak ott jöhet létre, ahol bizonyos tényezők (sorok) egybeesnek. Ezek a következők:

a) társadalmi sor; a társadalmi fejlődés folyamán az ellentétek sűrűsödnek, forradalmi helyzet alakul ki, majd kirobban a forradalom.

b) az értelmiség útkeresése; a munkamegosztás fokozódásával a művész-értelmiség elszigeteltnek érzi magát, funkciótlanság, perspektívatlanság érzése lesz úrrá rajta. Ennek ellensúlyozására csoportokba tömörül, fedőideológiát hoz létre.

c) a művészet időbeli mozgása; a régi poétikai eszközök feleslegessé válásával új eszközök keresése, majd ezek beolvasztása, a költői nyelv megújulása.

Forradalmi avantgarde csak akkor keletkezhet, ha ez a három sor egybeesik. Az avantgarde önmagában véve még nem forradalom, és a forradalom önmagában véve nem hoz létre avantgarde művészetet, legfeljebb pszeudoavantgardeot.

Aleksandar Flaker (Zágráb) „Az orosz avantgarde irodalmi műfajai” című előadásában rávilágított arra, hogy az avantgarde megjelenése idején a kor domináns műfajai: a regény, amely a romantika örökségeként a realizmus stílusformációjaként uralkodott, valamint a modernizmusban megújult lírai költemény. A regénnyel és annak tradíciójával folytatott vita kezdetben nem rendelkezett programmal, hanem nyílt opposíció jellemezte (Belij, Rozanov, Pilnyak, Babel, Mandelstam), az irodalmi kritikában pedig ez a szembefordulás egyre inkább hangot kapott a húszas évek végén. Az avantgarde már színre lépésekor hadat üzent a lírai költeménynek mint a költészet alapformájának. Ebben a konfliktusban Majakovszkij és Paszternak ad választ a „költő és világ” viszonyának kérdésére. A harc új irodalmi műfajokat hozott létre: megjelent a plakátköltészet és a reklámvers. Külön hely illeti meg a lírai műfajok közt a poémát, amely új virágkorát éli, Hlebnyikov pedig létrehozza a „szerhpoveszty” irodalmi műfaját, amelyet a nyitott szerkezet jellemez. Megújul a verses regény is (Szelvinszkij). A már meglevő műfajok módosulására többé-kevésbé jellemző a defikcionalizálás, amely az avantgarde végén az „irodalmi tény” teóriájában lel támaszra.

Nils Ake Nilsson (Stockholm) *Avantgarde és primitivizmus* című előadásában hangsúlyozta, hogy az orosz futurizmus keretei között fellépő primitivizmus megmutatkozik a témaválasztásban (Guro, Hlebnyikov), a népdalszerű hangvételben, a könyvnyomtatás tradicionális formáinak felszámolásában, a központozás szándékos „hanyaglásában”, a sajtóhibákban stb. Figyelembe kell venni, hogy ezek a tendenciák valamennyi avantgarde mozgalom opposíciós tartalmának kifejezőiként lépnek fel, még hozzá az „irodalom” és az „antiirodalom” közti harc kísérőjelenségeként. Az új nemzedék azt a célt

tűzte maga elé, hogy visszaadja a poézisnak elvesztett „eredetiségét”, és teljesen érthető, hogy ezt nem a kialakult normák és ábrázolásmódok keretei közt keresi, hanem az uralkodó esztétika által „primitívnek” minősített jelenségek között.

Heves vitát váltott ki Rudolf Neuhäuser (Klagenfurt) *Az avantgarde és az avantgardizmus a tipológiai vizsgálat tükrében* című előadása. Lényegében tagadta az avantgarde korhoz kötöttségét, és egy történelem feletti „avantgarde” fogalmát vázolta fel. Konceptiója szerint valamennyi jelentős oroszországi irodalmi irányzatnak a szentimentalizmustól egészen a szimbolizmusig megvolt a maga „avantgarde”-ja. Az előadó jellemezte az „új típusú” avantgarde (expresszionizmus, futurizmus és a 20-as évek forradalmi művészetének különböző ágazatai) lényegét, rámutatott azokra a jegyekre, amelyek alapvetően megkülönböztetik a XVIII. és XIX. század, valamint a XX. század elejének avantgardista tendenciáitól. Az avantgarde fogalmának ilyen jellegű kiszélesítésével a konferencia résztvevőinek túlnyomó többsége nem értett egyet.

Vlagyimir Turbin (Moszkva) *A gogoli hagyományok Velimir Hlebnyikov munkásságában* című előadásában abból indult ki, hogy Hlebnyikov alakja körül nem egy hamis legenda keletkezett, és ezek cáfolatra szorultak. Ilyen az a téves elképzelés is, hogy gyökeresen szakított a klasszikus orosz irodalom tradíciójával. Éppen ellenkezőleg: életművében kiszélesítette azt a hagyománykört, amelyből előtte az orosz irodalom merített.

A továbbiakban az előadó két szinten vizsgálta a gogoli hagyományokat Hlebnyikov műveiben: a szöveg szintjén és az elbeszélő (demiurgos) szintjén. Hangsúlyozta, hogy Gogol eredetisége írásainak – komikusi és drámai műveinek – sajátos kétszólamúságában, difóniájában mutatkozik meg.

Lars Kleberg (Stockholm) *Az orosz futurizmus szociológiájához* című előadásában megállapította, hogy az orosz futurizmusban élesen különválnak a művészet két ellentétes oldala: egyrészt a művészeti alkotás intenciója mint a címzetthez intézett szabad felhívás, másrészt bármely alkotás áru formája. Rámutatott, hogy Hlebnyikov nem úgy tekinti az irodalmat, mint kanonizált formával rendelkező befejezett művek összességét, hanem egyik lábával a népművészetnek az irodalmi piac kialakulását megelőző archaikus világában áll, a másikkal pedig a kommunista társadalomban, amelyben nincsen szakadék a művész és közönsége között, ahol a művészet nem áru, hanem a társadalom minden tagjának tulajdona.

Majakovszkij viszonya a műalkotás problematikájához jóval bonyolultabb. Egyrészt a romantikus művészkonceptió tipikus képviselője, aki mindenkiért alkot és szenved, mindenki elismeréséért harcol, másrészt ott kísért nála a szörnyű felismerés: a futurizmus művészetét ugyanaz a folyamat fenyegeti, amely a megelőző irodalmat holt márványemlékművekké változtatta.

A „termelési művészet” teoretikusai (pl. O. Brik) a műalkotás és az áru piac problematikájához ismét másként viszonyulnak. Ahelyett, hogy figyelmen kívül hagynák a műalkotás áruformáját (Hlebnyikov), vagy egyszerűen harcolnának ellene (Majakovszkij), a „termelési művészet” képviselői a művészetet a piaci feltételek közt akarták felhasználni, méghozzá annak legfejlettebb formái között. A tömeges termelés segítségével próbálták megszabadítani a művészetet a fetisizálás mechanizmusától, és ilyen módon közelítették az „életépítés” új típusához.

Szilárd Lena (Budapest) *Apollon és Dionüszosz* című előadásában rámutatott arra, hogy az Apollón–Dionüszosz antinómia – ahogyan azt Nietzsche *A tragédia születésében* megfogalmazta – jelentős hatással volt az orosz szimbolistáknak a természeti (Dionüszosz) és civilizált (Apollón) ellentétpár kölcsönhatásáról alkotott felfogására. V. Ivanov, majd Blok és A. Belij vitába szállt e jelenség nietzschei – kizárólagosan esztétikai – értelmezésével, és szembeállította a dionüszoszi orgiák barbár népiségét az apollonizmus arisztokratizmusával. Az apollóni–dionüszoszi mitológéma segítségével a „nép és az értelmiség” aktuális kérdését az örök problémák szintjére emelték.

A 10-es években az új forradalmi hullám hatására az Apollón–Dionüszosz antinómia megváltozik: az „apollóni” most már a tartalmától megfosztott formát jelenti (pl. A Belij: *Pétervár*, Blok: *A humanizmus válsága*), a „dionüszoszi” pedig a forradalom fő attribútumává válik.

M. Bahtyin munkásságában újjászületik az antinómia eredeti értelmezése, és a hivatalos – karneváli-népi tudat oppozíciójára épülő – kultúrfilozófiává fejlődik. Noha Bahtyin mentes a szimbolista szignalizációtól, karneválteóriája sokat használ a dionüszoszi gondolat érveléséből. Míg V. Ivanov metafizikája a pogány vallási művészet „időn kívüli keresztény alapjait” szándékozott feltárni, és ezzel együtt következtetéseit a Jung–Kerényi féle archetípus eszméjéhez közelítette, Bahtyin számára a fenomenológiai megközelítés lehetővé tette, hogy rávilágítson az „örök” és az „ideiglenes” kölcsönviszonyára.

Miroslav Drozda (Prága) *A. Belij pétervári groteszkje* c. előadásában hangsúlyozta, hogy a XX. század a groteszk újjászületését hozta. A. Belij *Pétervár* c. regénye nem csupán a valóság groteszk elemeinek ábrázolása, – a groteszk áthatja a mű egész struktúráját. A kizárólagosan ideografikus megközelítés szimbolikus ideológiájú műként értelmezi A. Belij regényét. A szimbolizmus misztikus koncepciója azonban mindig komoly, a *Pétervár* viszont éppen ellenkezőleg, vidám játék színtere. A világ megváltozott, lehetetlen kiigazodni benne, a művész viszont legyőzi elidegenedését. Mindez nem a szimbolizmus esztétikáját jellemzi, hanem azokét a művészeti irányzatokét, amelyeket avantgarde elnevezéssel emlegetünk. A *Pétervár* nem az elidegenedett világ passzív visszatükrözése, hanem szabad asszociációk területe.

A zágrábi konferencián olyan egymástól eltérő alkotók munkássága került előtérbe, mint Gorkij, Paszternak, Leonov, Solohov, Bulgakov, Olesa, vagy a nálunk kevésbé ismert Jelena Guro. A megközelítési módszerek is rendkívül változatosak voltak, strukturalista elemzéseket és gondosan megrajzolt esszéket egyaránt hallhattak a szimpózium résztvevői. Közös vonásként jelölhetjük meg a szövegközpontúságot, azt, hogy mindig maga az irodalmi mű állt a vizsgálódás fókuszában. Az előadók és a felszólalók kitágították az időbeli kereteket, szó esett a hagyományokhoz való viszonyról és az avantgarde folytatásáról, a Martinov, Voznyeszenszkij és mások költészetében kimutatható avantgarde hatásokról, felmerült a „neoavantgarde” fogalma is. Az avantgarde és a többi formáció kölcsönös viszonya nagyon bonyolult kérdés, és a résztvevők egyetértettek abban, hogy további kutatásokra van szükség. Kidalgozatlan még a dadaizmussal, a szürrealizmussal, a cseh és a horvát avantgarde-dal való összevetés.

A folytatás igényének jegyében zárult a konferencia. Többek közt meg kell még vizsgálni, hogy meddig terjednek az avantgarde határai, és milyen a kapcsolata a társművészetekkel. Az elemzéseknél az avantgarde művek struktúráját kell a figyelem középpontjába állítani, választ kell adni arra a kérdésre, hogy mi váltotta ki napjaink irodalomtudományának az avantgarde felé fordulását, és ez mennyiben különbözik a hatvanas évek hasonló érdeklődésétől.

Bányai László

Debreceni polonisztikai ülészek

1979. január 25-én a debreceni Kossuth Lajos Tudományegyetemen a hagyományos Szlavisztikai Napok keretében a KLTE Szláv Filológiai Tanszékcsoportja és a Polonisztikai Munkaközösség már másodszor rendezett polonisztikai ülészeket. Délelőtt irodalmi, délután nyelvészeti előadások hangzottak el.

Az ülés első előadását Király Gyuláné, az ELTE Lengyel Tanszékének docense tartotta a XVIII–XIX. sz-i lengyel, orosz és magyar dráma tipológiai kérdéseiről. Ezután Molnár István, a KLTE Szláv Filológiai Tanszékcsoport vezetője olyan lengyel műveket elemzett, amelyek a Monarchia végnapjainak Magyarországot mutatják be hol egy epizód erejéig, hol teljes kép kialakítására törekedve.

A következő három előadás a lengyel irodalom magyarországi fogadtatását vizsgálta más-más szempontból. Kálmán Judit lengyel-filológus *Lengyel irodalom a magyarországi irodalmi folyóiratokban – lengyel filológia a magyar szaklapokban 1956 után* címmel tartott előadást. Kiss Gy. Csaba és Kovács István, az MTA Kelet-európai Irodalmak Kutatócsoportjának munkatársai a lengyel próza, ill. költészet magyarországi fogadtatásáról beszélt.

A délutáni nyelvészeti ülészekon először Reiman Judit, az ELTE Lengyel Tanszékének ösztöndíjasa foglalta össze az utóbbi harminc év magyar folyóiratainak lengyel nyelvészettel foglalkozó cikkeit. Ezt követően Földi Éva, a KLTE tanársegédje számolt be lengyel–magyar kontrasztív intonációs vizsgálatairól. A záróelőadást Kovács Csaba, a KLTE tanársegédje tartotta saját oktatási tapasztalatai alapján a magyar és lengyel nyelvtani rendszer néhány eltérő vonásáról.

Az ülés elnöke mindvégig Kovács Endre volt, aki tartalmas hozzászólásaival teremtette meg az előadások közötti kapcsolatot.

A címekből kitűnik, hogy mind az irodalmi, mind a nyelvészeti előadások a lengyel–magyar összevető tipológiai kutatások eredményeit ismertették, illetve a lengyel szépirodalom és a filológia magyarországi recepciójáról szóltak.

A Debrecenben 1978-ban és 1979-ben rendezett polonisztikai ülészakokat remélhetően továbbiak követik, és rendszeresen alkalom nyílik arra, hogy a folyamatban levő kutatások részeredményeit kölcsönösen megismerhessük. Ily módon lehetővé válik majd, hogy a szerteágazó hazai polonisztikai kutatásokat némiképp koordináljuk.

Kálmán Judit és Reiman Judit

Anton Slodnjak nyolcvan éves

Aligha lehet lényegeset és fontosat mondani Keletközép-Európa irodalmainak romantikus vagy realista korszakáról Anton Slodnjak ide vonatkozó műveinek tanulmányozása nélkül. Aligha igazodhat el a kutató a szlovén irodalomban, ha iránytűül nem teszi maga elé Slodnjak esszéit, tanulmányait, monográfiáit. Hiszen senki nem világította meg Slodnjaknál pontosabban a szlovén irodalom romantikus korszakát, és benne – hogy az ő szavával éljünk! – France Prešeren „titkokkal olyannyira teljes költészetét”. Ezt a költészetet és jellegzetesen közép-európai életsorsot (mely olyannyira hasonló a cseh Máchához) Slodnjak megírta tudós monográfiában, regényes életrajzban, verseit sajtó alá rendezte, kommentárokkal látta el, igyekezett áttekinteni az egész korszak irodalmát, beleillesztve Prešerent, mint korának hű fiát. Akár 1962-es belgrádi Prešeren-monográfiáját, akár 1964-es Prešeren-életrajzát vagy 1938-as, viszonylag korai esszéregényét vizsgáljuk, a korszak átlelkésítését, életszerűvé tételét és mégis tudós alaposágát figyelhetjük meg. Ugyanilyen vonások jellemzik a Fran Levstikről szerzett esszéregényt is (1946-ból).

Slodnjak a szlovén irodalomtudomány legjobb hagyományainak folytatója, továbbfejlesztője. A maribori középiskolai évek után a ljubljanaei egyetem bölcsészkarán végezte tanulmányait, és ezeket kiegészítendő két éves lengyelországi tanulmányutat tett. 1927 és 1945 között tanárként tevékenykedett, 1947-től a zágrábi, 1950-től a ljubljanaei egyetem tanára, és ebben a minőségben számos jeles szlovén irodalomtörténész mestere, ihletője, irányítója lett. 1962 és 1965 között Frankfurt am Mainban jugoszláv irodalmat adott elő, 1967-től a Szlovén Tudományos Akadémia tagja. Rendszerező és analízis hajlama jól érvényesül a széles tablókát festő monográfiákban, a szlovén irodalom egészét átfogó munkákban. Első jelentős műve is ilyen jellegű: *Pregled slovenskega slovstva* (A szlovén irodalom áttekintése), 1934-ből, és ilyen a *Slovensko slovstvo* (Szlovén irodalom) című monográfiája 1968-ból. Közben azonban németül is megírta a szlovén irodalom történetét (*Geschichte der slovenischen Literatur*, 1958.), és társszerzője az un. akadémiai szlovén irodalomtörténet két kötetének, az 1959-ben kiadott *Romantika és realizmus*, és az 1961-ben megjelentetett *Realizmus* c. monografikus feldolgozásnak.

Slodnjak érdeklődésének középpontjában a romantika áll, Prešeren és kora; de jó érzékkel közelít a realizmus szlovén történetéhez, és fontosak az újabb szlovén irodalmi jelenségekről írott esszéi, tanulmányai is. Olyan tudós, aki irodalmi folyamatban, irodalmi folytonosságban gondolkodik, és a részelemzésekkor is az egészet látja maga előtt. Köszöntjük nyolcvanadik születésnapján.

Fried István

Vitkovics-ülésszak Újvidéken

1970 óta immár ötödször találkozunk az újvidéki A Magyar Nyelv, Irodalom és Hungarológiai Kutatások Intézete, a Matica srpska, illetőleg az egyetem bölcsészkarja – és a Magyar Tudományos Akadémia Irodalomtudományi Intézete, a budapesti bölcsészkar és más magyar tudományos intézetek dolgozói, hogy egy-egy évforduló alkalmából a délszláv–magyar irodalmi és kulturális kapcsolatok problémáit elemezzék. Hol Újvidék, hol Budapest, illetőleg Szentendre e találkozások, tanácskozások színhelye. 1972-ben a Jakov Ignjatović és Joakim Vujić évforduló alkalmából megrendezett tanácskozás éppen olyan pozitív eredményeket hozott, mint azok a rendezvények, amelyeket 1976-ban a Matica srpska megalapításának és Székács József, a szerb népköltészet neves magyar tolmácsolójának halálójubileuma tett aktuálissá. Az előadások, valamint az azokat követő viták számos olyan

kérdést, megoldásra váró problémát vetettek fel, amelyek nemcsak a szűkebb értelemben vett délszláv–magyar kontaktológia, hanem általában a kelet-közép-európai irodalmak összehasonlító vizsgálata szempontjából fontosak.

1978. június 6-án újra találkoztak e kérdés-komplexum szakemberei, hogy Vitkovics Mihály (Eger 1778–Pest 1829), a magyar és a szerb irodalomban egyaránt jelentős szerepet játszó költő születésének kétszázadik évfordulójáról megemlékezzenek. A találkozásra ezúttal Újvidéken, a bölcsészkar helyiségeiben, A Magyar Nyelv, Irodalom és Hungarológiai Kutatások Intézete rendezésében került sor.

Már Szeli István egyetemi tanárnak, az Intézet igazgatójának a bevezetése hangsúlyozta: Vitkovics személye és működése jó alkalmat nyújthat az összehasonlító irodalomtörténetírás számára, hogy e problémakör számos részletkérdését meg lehessen beszélni. Több előadás tanúskodott erről: Sziklay László általában és elvileg vetette fel a kétnyelvű költők problémáját, s néhány szemléletes példán vizsgálta meg a kétnyelvűség okát és irodalmi-művészi következményeit. Fried István Vitkovics példáján igyekezett bemutatni, melyek a kelet-közép-európai klasszicizmus jellegzetes vonásai, az miben tér el más nemzetek, illetőleg régiók klasszicizmusától. Pest-Buda mint szerb kulturális központ állt Póth István előadásának középpontjában: számos adattal illusztrálta, hogy Magyarországnak a múlt század elején poliglott fővárosa mivel járult hozzá a szerb művelődés fellendüléséhez. Vitkovics szerb nyelvű irodalmi tevékenysége domborodott ki két előadásban: Vujicsics D. Sztoján lírai módon és rendkívüli alaposággal megrajzolt portrét adott a Magyarországon született és szerb nyelven író Vitkovicsról, Šulc Magdolna viszont költőnknek Vuk Karadžićhoz fűződő viszonyát elemezte. Az egész kelet-közép-európai klasszicizmus arculatát tette teljesebbé az újvidéki bölcsészkar dékánjának, Milorad Pavićnak Vitkovics saffói versszakát elemző fejtegetése. Izgalmas témát vetett fel Bori Imre, aki *A költő regénye* eddigi értelmezéseivel szemben a magyar nyelvű szépprózában e korai alkotását szentimentális hangvétele mellett a realizmus úttörő műveként mutatta be. Végül Lőkös István rajzolta meg jól, szuggesztív módon Vitkovics gyermek- és ifjúkora színhelyének, a korabeli Egernek az atmoszféráját.

A találkozó nemcsak a felvetett problémák szempontjából járt jó eredménnyel. Pozitív kell értékelnünk azt is, hogy – ha lehet – még közelebb hozta egymáshoz a kérdéskör jugoszláviai és magyarországi kutatóit. A Budapestről Újvidékre érkezett vendégeket nemcsak a Hungarológiai Intézet, hanem a Matica srpska is vendégül látta. Elnöke, Mladen Leskovac akadémikus, a neves Adyfordító és kutató érdeklődéssel hallgatta végig az előadásokat; mind ő, mind pedig a tanácskozáskor többi résztvevője élénk módon vitatta meg a felmerült problémákat.

Só.

Faludi Ferenc emlékülés

Kőszeg – Németújvár (Güssing) – Rohonc (Rechnitz)

1979. november 12–17.

Az MTA Irodalomtudományi Intézete, Vas megye és Szombathely Város Tanácsa, valamint a burgenlandi Tartományi Kormány és a budapesti Osztrák Kulturális Intézet közösen rendezte azt a tudományos ülésszakot, amely Faludi Ferencre emlékezett születésének 275. és halálának 200. évfordulóján. A költő, a nyelvművész, a magyar próza mestere, az európai filozófiai eszmék iránt fogékony gondolkodó Németújvározt született, és Rohoncon halt meg, az ottani szegényház felügyelőjeként, ugyanolyan elesetten és szegényen, mint a gondjaira bízottak.

Faludi Ferenc a késői barokk kultúra egyik utolsó képviselője irodalmunkban, költészetében és nyelvében azonban meghaladta korát. Erkölcsnemesítő műveivel – *Bölcs és figyelmes udvari ember*, ill. az *Isteni jószágra és szerencsés boldog életre oktatótt Nemes Ember*, ... *Nemes Asszony*, ... *Nemes Ifjú*, a spanyol Gracián, ill. az angol William Darrel munkáinak magyarításával – kortársai művelését, „csinosítását” vállalta, józan és jókedélyű moralistaként, hivatott nevelőként.

A tudományos ülésszak első részében, Kőszegen, szűkebb szakmai kérdéseket vitattak meg, a második felében, Németújvározt (Güssing), az író életének bemutatására, műveinek népszerűsítésére került sor. Az első napon Vajda György Mihály és Kőszeghy Péter vizsgálta Faludi és a felvilágosodás, ill. Faludi prózája és a régi magyar irodalom kapcsolatait. Köpeczi Béla Gracián Morales spanyol

jezsuita író magyarországi fogadtatásával foglalkozott, Bán Imre pedig az *Udvári embert* és eredetijét, Gracián művét vetette össze. Korzenszky Richárd Faludi munkásságának az aszkétikus irodalmi hagyományba nyúló gyökereit kutatta. Szörényi László a költő kéziratos, kiadásra váró prózai művét, – *Történetek Szűz Máriáról* – mutatta be. Hopp Lajos Faludit mint a XVIII. századi magyar próza nagy újtőjét méltatta.

Másnap, november 14.-én a drámaíró és költő munkássága állott az érdeklődés előterében. Staud Géza a drámaíróról, Szauder Mária és Sárközy Péter Faludi és a római Arcadia kapcsolatairól szólt. Faludi helyét az egykorú európai költészetben Ferenczi László vizsgálta. Tolnai Gábor a költő környezetét, a korabeli társadalmi háttért rajzolta meg. A nyelv művészről és stílusáról Szathmáry István és Martinkó András értekezett. Jelenits István Faludi szólásgyűjteményét mutatta be.

A Burgenlandban tartott konferencia nyelve a német volt. Csáky Mór (Bécs) és Vörös Károly a költő szülőföldjének, Nyugat-Magyarországnak sajátos történelmi, társadalmi és gazdasági okokra visszavezethető, más országrészeketől eltérő viszonyaival foglalkozott, amelyek meghatározóak voltak Faludi munkássága szempontjából. Johann Andritsch (Grác) Faludi és a gráci egyetem kapcsolatát vizsgálta, az ott eltöltött évek hatását kutatva az író munkásságában.

A tudományos ülésszak résztvevői meglátogatták a szombathelyi Egyházmegyei Könyvtárban rendezett Faludi kiállítást, amelynek legértékesebb darabja a költő kéziratos verseskötete. Találkoztak a szombathelyi Tanárképző Főiskola tanáiraival és hallgatóival, és válaszoltak kérdéseikre a mai magyar irodalom köréből. Faludi jelentőségét és közéleti munkásságát méltatta az egykori gimnázium falán elhelyezett emléktábla megkoszorúzásakor Dr. Arthur Kremsner, a budapesti Osztrák Kultúrák Intézet igazgatója, ill. Klaniczay Tibor, a Magyar Tudományos Akadémia képviselője. Németújvárról a költő szülőházánál és a rohonci városháza előtt emlékeztek meg a költőről. A burgenlandi Landesregierung nevében a város polgármestere, a Magyar Tudományos Akadémia képviselője pedig Szabolcsi Miklós róta le tiszteletét.

A felsőöri (Oberwart) Művelődési Házban tartott Faludi-esttel zárult a konferencia, amelynek utolsó fejezete a burgenlandi Magyarok Szövetségének vezetősége és a konferencia magyarországi résztvevői közötti találkozás volt.

A Faludi-ülésszakra jelent meg a *Burgenländische Heimatsblätter* 1979. évi 4. száma, amely a Németújvárról elhangzott előadásokat tartalmazza, gazdag képanyaggal és bibliográfiával, valamint a Burgenländische Bibliothek kiadásában a kétnyelvű Faludi verseskötet – *Franz Faludi: Gedichte* –. A 150 lapos, gazdag válogatást nyújtó könyv utószavában Franz Probst, a kötet gondozója Faludi költészetében a barokk és a felvilágosodás találkozásának sajátos megjelenési formáját látja, magát a költőt, az erkölcsnemesítő írókat pedig az európai és a magyarországi szellemi áramlatok közötti közvetítőként üdvözlöi.

A Faludi-ülésszak eredményes munkájában nagy szerepe volt a burgenlandi Tartományi Kormányzatnak, valamint a szervezést végző Dr. Arthur Kremsnernek, Tarnai Andornak és Szörényi Lászlónak.

T. E. I.

Wydawnictwo Literackie

A krakkói Irodalmi Kiadó, amelynek már számos polonisztikai érdekű kiadványát mutattuk be folyóiratunk könyvrovatában, újabban magyar irodalmi művek lengyel nyelvű kiadásával is foglalkozik. Három éve, hogy a Wydawnictwo Literackie így módon bekapcsolódott a magyar kultúra lengyel nyelvű történelmi megismertetésének folyamatába. Ez a régi hagyományokra visszatekintő közös érdekű munka, a nemrég összeállított, másfél évszázadra kiterjedő „Bibliografia przekładów z literatury węgierskiej w Polsce” 1821–1917–1972 (Warszawa, 1967. 1976), a lengyel nyelvre fordított magyar irodalmi művek bibliográfiai fölmérése alapján, sokban hozzájárult a lengyelországi magyarsághoz, a magyarságról kialakult kép formálásához, gazdagításához. A felszabadulás után, a Népi Lengyelország megalakulását követően elsősorban a varsói PIW (Państwowy Instytut Wydawniczy) adott ki legna-

gyobb számban különféle magyar vonatkozású könyveket lengyel nyelven; később jóval kisebb mértékben a Czytelnik és Pax kiadó is, újabban pedig a krakkói kiadó is hozzájárul a hagyományos kép modernizálásához.

A Wydawnictwo Literackie az egyik legnehezebb feladat megoldásával kezdte, Ady költészetének válogatott kiadásával. A *Złoto i krew* (Vér és arany, 1977, szerk. J. R. Nowak) az első lengyelországi önálló Ady-kiadás több mint száz verset tartalmaz, s mintegy tíz jeles költő-fordító bevonásával készült; méltó külföldi megemlékezés volt a költő születésének 100. évfordulójára. A következő évben megindult a kiadó új vállalkozása, a szocialista országok prózájának programszerű megjelentetése lengyel nyelven. A szomszédos irodalmak népszerűsítésére szánt program keretében elsőként Heltai Jenő: *Dom snów* (Álmokháza, ford. K. Pisarska, utószó E. Cygielska-Guttman, szerk. E. Kamocka, 1978) írása jelent meg. A századunk első feléből választott, 1918–19 viharos éveiben lejátszódó elbeszélés Gyergyai Albert kritikai ajánlásával került a mai lengyel olvasók kezébe.

A harmadik esztendő a korábbi munka beérése jegyében gazdag termést hozott. Déry Tibor két kis könyve is megjelent: *Pan A. G. w. X* (G. A. úr X-ben, ford. Camilla Mondral, 1979) és *Niki* (ford. Marek Sadowski). Értékes kezdeményezés volt a Nagy László: *Kto przyniesie Miłoc* (Ki viszi át a szerelmet, ford. T. Nowak és B. Zadura) válogatás, valamint Radnóti Miklós: *Spienione niebo* (Tajtékos ég, ford. T. Nowak, K. Sutarski, T. Śliwiak, F. Netz) válogatás. Ezen kívül egy-egy kötet jelent meg Passuth László, Mezei András, Balázs József, Beney Zsuzsa szerzőktől. Az 1979-ben végzett előkészületek több kötetet ígérnek a következő évre, köztük Illyés Gyula: *W łodzi Charona* (Kháron ladikján, ford. Hanna Kuźniarska), Németh László: *Żaloba* (Gyász, ford. Krystyna Hrycyk), továbbá Csoóri Sándor válogatott versei, valamint Ady verseinek bővített válogatása.

Az igényes szerkesztő, válogató, kritikai áttekintő munka, s a jelentős fordítói teljesítményekre vezető kiadási program megvalósításának ügye a Wydawnictwo Literackie belső szerkesztője, a magyar irodalmi s kiadói ügyek referense, Etelka Kamocka kezében van. A szép eredményeket hozó krakkói kezdeményezéshez csak gratulálni tudunk, s a vállalkozás újabb eredményeiről a jövőben is hírt adunk.

Hopp Lajos

BEÉRKEZETT KÖNYVEK

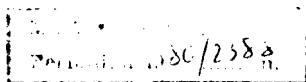
1979.

- Acta Conventus Neolatini Amstelodamensis. — München, 1979. W. Fink Verlag, 1095.
Astier, P.: Écrivains français engagés. — Paris, 1978. Les Nouvelles Editions Debrasse, 191.
R. Bajkay Éva: A konstruktivizmus. — Budapest, 1979. Gondolat, 356.
Balota, Nicolae: Abszurd irodalom. — Budapest, 1979. Gondolat, 514.
Barta Gábor: Az erdélyi fejedelemség születése. — Budapest, 1979. Gondolat, 279.
Bauer, Werner: Fiktion und Polemik. — Wien, 1979. Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 396.
Brenner, Jacques: Histoire de la littérature française de 1950 à nos jours. — Paris, 1978. Librairie Arthème Fayard, 585.
Burjak, Borisz: A művészi eszmény és a jellem. — Uzsgorod, 1979. Kárpáti Könyvkiadó, 187.
Caserio, L. Robert: Plot, Story and the New Jersey Novel. — New Jersey, 1979. Princeton University Press, 304.
Caudwell, Christopher: Romantika és realizmus. Ford. Szili József. Budapest, 1979. Gondolat Kiadó, 239.
Corti, Maria: An Introduction to Literary Semiotics. — Bloomington—London, 1978. Indiana University Press, 176.
Christ, Richard Hrsg.: Simplicissimus 1896–1914. — Berlin, 1978. 2. Auflage, 407.
Daemmrich, Horst S. u. Ingrid: Wiederholte Spiegelungen. — Bern, 1978. A. Francke Verlag, 252.
Das, G. K.: E. M. Forster's India. — Longdon and Basingstoke, 1977. The Macmillan Press Ltd., 170.
Drechsel Tobin, Patricia: Time and the Novel. The Geneological Imperative. — Princeton, N. Y. 1978. Princeton Univ. Press, 235.

- Geckeler, Horst* Hrsg.: Strukturelle Bedeutungslehre. – Darmstadt, 1978. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 455.
- Gerskovics, Alekszandr*: Az én Petőfim. – Budapest, 1979. Gondolat, 257.
- Greene, R. W.*: Six French Poets of Our Time. – Princeton, 1979. Princeton U. P., 200.
- Grimm, Gunter*: Rezeptionsgeschichte. München, 1977. W. Fink, 233.
- Hauser Arnold*: A művészettörténet filozófiája. – Budapest, 1978. Gondolat, 355.
- Henckmann, von Wolfhart* Hrsg.: Aesthetik. – Darmstadt, 1979. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 492.
- Hernadi, Paul Ed.*, with an Introduction: What is Literature? – Bloomington, Indiana, 1978. Indiana Univ. Press, 257.
- Hill, Archibald*: Constituent and Pattern in Poetry. – Austin and London, 1976. University of Texas Press, 157.
- Hinterhäuser, H.*: Fin de Siècle. München, 1977. W. Fink, 233.
- Impulse*. – Berlin u. Weimar, 1978. Aufbau Verlag, 413.
- Jazayeri, Mohammad Ali, Polomé, Edgar, C. Werner Winter*: Linguistic and Literary Studies, The Hauge, 1979. Mouton, 392.
- Hausmann, Frank-Rutger* Hrsg.: Französische Poetiken. Teil I. – Stuttgart, 1975. Philipp Reclam Jun., 310.
- Kaiser, Gert*: Textauslegung. – Wiesbaden, 1978. Athenaion, 172.
- Kohlschmidt, Werner*: Konturen und Übergänge. Bern, 1977. Francke A. G. Verlag, 208.
- Komlószi Tibor, szerk.*: A régi magyar vers. Budapest, 1979. Akadémiai Kiadó, 456.
- Kontzi, Reinhold* Hrsg.: Zur Entstehung der romanischen Sprachen. – Darmstadt, 1978. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 505.
- Kortársak Puskinról. Válogatta és jegyzetekkel ellátta Bakcsi György*. Budapest, 1978. Gondolat, 456.
- Lange, Hans Joachim*: Aemulatio Veterum sive de optimo genere dicendi. – Frankfurt/Main, 1974. Peter Lang GmbH., 284.
- Lennartz, Franz*: Deutsche Schriftsteller der Gegenwart. – Stuttgart, 1978. Alfred Kröner Verlag, 823.
- Literatura polska i rosyjska przełomu XIX/XX wieku. Redagował zespół: H. Filipowska, R. Górski, W. Kiełdys, W. Witt*. – Warszawa, 1978. PIW, 213.
- A magyar Párizs*. – Budapest, 1978. Gondolat, 345.
- Magyari István*: Az országokban való sok romlásoknak okairól. Sajtó alá rendezte Katona Tamás. Utószó: Makkai László. Budapest, 1979. Magyar Helikon, 224.
- Mandelstam*: The complete critical prose and letters. – Ann Arbor, Michigan, 1979. Ardis, 725.
- Martin, G. D.*: Language Truth and Poetry. – Edinburgh, 1975. Edinburgh University Press, 354.
- Miner, Earl*: Japanese Linked Poetry. – Princeton, 1979. Princeton University Press, 376.
- Müller, Peter*: Sturm und Drang. I–II. – Berlin und Weimar, 1978. Aufbau Verlag. I. kötet, 497. II. kötet 642.
- Negoitescu, I.–Radu Stanca*: Un roman epistolar. – Bucureşti, 1978. Editura Albatros, 375.
- Némedi Lajos szerk.*: Német Filológiai Tanulmányok, XIII. Arbeiten zur deutschen Philologie. – Debrecen, 1979. KLTE, 362.
- Pabel, Klaus*: Heines „Reisebilder“, – München, 1977. Wilhelm Fink Verlag, 304.
- Parker, A. Patricia*: Inescapable Romance. Studies in the Poetics of a Mode. – Princeton, 1979. Princeton Univ. Press, 289.
- Pálffy István*: Az új angol dráma – „mint a valóság drámája”. – Budapest, 1978. Akadémiai Kiadó, 191.
- Pascal*: Gondolatok. – Budapest, 1978. Gondolat, 464.
- Perella, Nicolas J.*: Midday in Italian Literature. – New Jersey, 1979. Princeton Univ. Press, 336.
- Prickett, Stephen*: Victorian Fantasy. – Hassocks, 1979. The Harvester P. L., 257.
- Pytker, Johann Ladislaus*: Mein Leben. Hrg. von A. P. Czigler – Wien, 1966. Hermann Böhlau Nachf. 364.
- Rahv, Philip*: Essays on Literature and Politics 1932–1972. – Boston, 1978. Houghton Mifflin Company, 366.
- Reverdy, Pierre*: Note éternelle du présent. Écrits sur l'art (1923–1960). – Paris, 1973. Flammarion, 282.

- Rötzer, Hans Gerd*: Traditionalität und Modernität in der europäischen Literatur. – Darmstadt, 1979. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 140.
- Schesaeus, Christianus*: Opera quae supersunt omnia. – Budapest, 1979. Akadémiai Kiadó, 547.
- Schunk, Ferdinand*: Joseph Conrad. – Darmstadt, 1979. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 146.
- See, Klaus Hrg.*: Europäische Heldendichtung. – Darmstadt, 1978. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 463.
- Seidler, Herbert*: Grundfragen einer Wissenschaft. Von der Sprachkunst. – München, 1978. Wilhelm Fink, 340.
- Sinclair, Andrew*: Jack. A biography of Jack London. – London, 1978. Weidenfeld and Nicolson, 297.
- Spira György*: Széchenyi a negyvennyolcas forradalomban – Budapest, 1979. Akadémiai Kiadó, 266.
- Storey, Robert F.*: Pierrot. A critical History of a Mask. – Princeton, N. Y., 1978. Princeton Univ. Press, 224.
- Szabolcsi Hedvig és Zádor Anna szerk.*: Művészet és Felvilágosodás. Művészettörténeti Tanulmányok. – Budapest, 1978. Akadémiai Kiadó, 636.
- Szende Tamás*: A szó válsága. – Budapest. 1979. Gondolat, 255.
- Széll Zsuzsa*: Ichverlust und Scheingemeinschaft. – Budapest, 1979. Akadémiai Kiadó, 140.
- Szörényi László* vál., szerk., jegyz. és utószó: Téli éjszakák. Válogatás Faludi Ferenc prózai műveiből. – Budapest, 1978. Magvető Kiadó, 463.
- Tessedik-Berzeviczy*: A parasztok állapotáról Magyarországon. – Budapest, 1979. Gondolat, 432.
- R. Várkonyi Ágnes*: Magyarország keresztútjain. – Budapest, 1978. Gondolat, 426.

Helyreigazításként közöljük, hogy az 1979/3-as számunk 430. oldalán megjelent Boos, Rutger: Ansichten der Revolution Paris c. könyv ismertetésének szerzője Werner Feudel, Berlin.



TARTALOMJEGYZÉK

JUGOSZLÁVIA NÉPEINEK IRODALMA A FELSZABADULÁS UTÁN

Irodalom és irodalomtörténet Jugoszláviában	457
<i>Predrag Palavestra</i> : A regény és a realizmus átalakulása az újabb szerb irodalomban (1960–1970). (Fordította: <i>Sztepanov Predrag</i>)	460
<i>Aleksandar Flaker</i> : A horvát farmernadrágos próza (Fordította <i>Milosevits Péter</i>)	468
<i>Aleksandar Spasov</i> : Áramlatok és irányzatok a háború utáni macedón irodalomban (Fordította: <i>Horváth Erzsébet</i>) . . .	477
<i>Jovan Hristić</i> : Az abszurd színház: kísérlet a meghatározásra és a jugoszláv változat (Fordította: <i>Sz. Zeherj Éva</i>)	483

SZEMLE

<i>Fried István</i> : France Prešeren és az európai romantika	488
<i>Pomogáts Béla</i> : Három vajdasági magyar kézikönyv	494

DÉLSZLÁV–MAGYAR IRODALMI KAPCSOLATOK

<i>Angyal Endre</i> : A délszláv barokk-kutatás magyar szemszögből . .	496
<i>Gáldi László</i> : Szerb-horvát eredetű tízesünk az ifjú Petőfinél . . .	501
<i>Sziklay László</i> : Pest-Buda többnemzetiségű irodalmi élete a XIX. század első felében	504
<i>Živan Milisavac</i> : A Szerb Matica pesti korszaka, 1826–1864 (Fordította: <i>Gyetvai Mária</i>)	509
<i>Vujicsics Marietta</i> : Székács József kötetének második kiadásáról .	513
<i>Bori Imre</i> : Jakov Ignjatović-problémák	516

DOKUMENTUM

<i>Todor Manojlović</i> : Ady Endre, a magyar lírikus (Fordította: <i>Póth István</i>)	520
<i>Marko Maletin</i> : Ady – a magyar hőrosz (Fordította: <i>Dudás Kálmán</i>)	524

MŰHELY

<i>France Bernik: Az 1945 utáni szlovén irodalomtörténetírás</i> (Fordította: <i>Mukics Ferenc</i>)	529
<i>Miodrag Maticki: A belgrádi Irodalmi és Művészeti Intézet tizenöt éve</i> (Fordította: <i>Pálosi Anikó</i>)	533
A fordító műhelyében	
<i>Csuka Zoltán: Éjtszakának virrasztója – avagy hogyan született meg a Petrica Kerempuh balladája magyar fordítása</i>	535

ÉVFORDULÓ

A kétnyelvűség kérdése. Vitkovics Mihály születésének 200. évfordulója (<i>Sziklay László</i>)	541
---	-----

KÖNYVEK

A. H. Робинсон: Борьба и дей в русской литературе XVII века (<i>Somi Éva</i>)	545
Andrzej Sieroszewski: Węgierska i polska powieść historyczna w dobie romantyzmu (<i>Reiman Judit</i>)	546
Jerzy Słizniński (szerk.): Polsko-jugosłowiańskie stosunki literackie. Tom studiów. (<i>Sziklay László</i>)	547
Ema Panovová: Vzťahy a konfrontácie; Ruská poézia v slovenskom literárnom a spoločenskom kontexte do roku 1918. (<i>Bába Iván</i>)	548
Josip Badalić: Rusko–hrvatske književne studije (<i>Mokuter Iván</i>)	549
Etnografija Južnih Slavena u Madjarskoj I. A magyarországi délszlávok néprajza I. (<i>Grin Igor</i>)	550
Jože Pogačnik: Jernej Kopitar. – Jože Pogačnik: Von der Dekoration zur Narration (<i>Fried István</i>)	551
Paternu, Boris: France Prešeren in njegovo pesniško delo (<i>Fried István</i>)	552
Jovan Jerković: Jezik Jakova Ignjatovića (<i>Nyomárkay István</i>)	554
Milorad Pavić: Vojislav Ilić i evropsko pesništvo (<i>Predrag Stepanović</i>)	555
Vasilije Kalezić: Pokret socijalne literature (<i>Lőkös István</i>)	556
Aleksandar Flaker: Modelle der Jeans-Prosa, Zur literarischen Opposition bei Plenzdorf im osteuropäischen Romankontext (<i>Illés László</i>)	557
Barocco fra Italia e Polonia (Atti del IV Convegno di studi dell'Accademia Polacca delle Scienze e della Fondazione Giorgio Cini di Venezia) a cura di Jan Słaski (<i>Sárközy Péter</i>)	559
Saint-Simon herceg Emlékiratai. Válogatta, fordította, az utószót és a jegyzeteket írta Réz Pál (<i>Hopp Lajos</i>)	561
Johann Ladislaus Pyrker: Mein Leben (<i>T. Erdélyi Ilona</i>)	562
Mieczysław Klimowicz: Oświecenie (<i>Jerzy Snopek</i>)	563
Études sur le XVIIIe siècle. Éditées par Roland Mortier et Hervé Hasquin (<i>Hopp Lajos</i>)	564
Klátik, Zlatko: Slovenský a slovanský romantizmus. Typológia epických druhov (<i>Fried István</i>)	565

Aniela Kowalska: Mochnacki i Lelewel współtworcy życia umysłowego Warszawy i kraju. — Stanisław Świrko: Z kręgu filomackiego preromantyzmu (<i>Kálmán Judit</i>)	566
A. C. Грибоедов: творчество, биография, традиции: издательство (<i>Cs. Varga István</i>)	567
Д. А. Иезуитова: Творчество леонида андреева (1892—1906) (<i>Marton Mária</i>)	569
Zöldhelyi Zsuzsa: Turgenyev világa (<i>Fried István</i>)	570
Воровский: Эстетика, литература, искусство (<i>Ratzky Rita</i>)	571
T. Szurina: Sztanyiszlavszkij és Brecht (<i>Peterdi Nagy László</i>)	572
Szergej Jeszenyin Válogatott művei Válogatta és a jegyzeteket írta: Gerencsér Zsigmond (<i>Cs. Varga István</i>)	573
Sprachthematik in der österreichischen Literatur des 20. Jahrhunderts. Herausgegeben vom Institut für Österreichkunde (<i>Szabó János</i>)	574
F. N. Mennemeier: Modernes deutsches Drama, I.—II. UNTaschenbücher (<i>György Eszter</i>)	575
Uwe-K. Ketelsen: Völkisch-nationale und nationalsozialistische Literatur in Deutschland 1890—1945. — Horst Denker—Karl Prümm (szerk.): Die deutsche Literatur im Dritten Reich — Bruno Fischli: Die Deutschen-Dämmerung. Zur Genealogie des völkisch-faschistischen Dramas und Theaters (1897—1933.) Klaus Vondung: Völkisch-nationale und nationalsozialistische Literaturtheorie (<i>Salyámosy Miklós</i>)	577
И. Миечина: Литература и „общество потребления“. Занадногерманский роман 60-х — начала 70-х годов (<i>Sziklay Judit</i>)	579
Suomen Kirjailijat 1945—1970. (<i>A. Molnár Ferenc</i>)	580
Études Finno-Ougriennes XI. kötet 1974. (<i>Bárdosi Vilmos</i>)	581
Leonardas Sauka: Lietuvių liaudies dainų eilėdara (<i>Voigt Vilmos</i>)	583
Szász Levente: „Jelet rakj az úton végig“. A finnek irodalma (<i>A. Molnár Ferenc</i>)	584
Bitay Árpád: „... hogy románok és magyarok jobban megismerjék egymást ...“ (<i>Fried István</i>)	585
František Miko — Anton Popovič: Tvorba a recepcia. Estetická komunikácia a metakomunikácia (<i>Voigt Vilmos</i>)	585
Problemy kultury literackiej polskiego Oświecenia. Red. Teresa Kostkiewiczowa (<i>Jerzy Snopek</i>)	586

KRÓNIKA

Irodalom, avantgarde, forradalom (<i>Bányai László</i>)	588
Debreceni polonisztikai ülészak (<i>Kálmán Judit és Reiman Judit</i>)	590
Anton Slodnjak nyolcvan éves (<i>Fried István</i>)	591
Vitkovics-ülészak Újvidéken (<i>Só</i>)	591
Faludi Ferenc emlékülés (<i>T.E.I.</i>)	592
Wydawnictwo Literackie (<i>Hopp Lajos</i>)	593
Beérkezett könyvek 1979.	594

SOMMAIRE

Littérature et histoire de littérature en Yougoslavie	457
<i>Predrag Palavestra</i> : La transformation du roman et du réalisme dans la littérature serbe la plus récente (1960–1970) (Traduit par <i>Predrag Sztepanov</i>)	460
<i>Aleksandar Flaker</i> : La prose croate “de bleu-jeans”. (Traduit par <i>Péter Milosevits</i>)	468
<i>Aleksandar Spasov</i> : Courants et tendances dans la littérature macédonienne d’après-guerre. (Traduit par <i>Erzsébet Hor- váth</i>)	477
<i>Jovan Hristić</i> : Le théâtre absurde: tentative de la définition et la variante yougoslave (Traduit par <i>Éva Sz. Zehery</i>)	483

REVUE

<i>István Fried</i> : France Prešeren et le romantisme européen	488
<i>Béla Pomogáts</i> : Trois manuels hongrois de la voïvodina	494

RAPPORTS LITTÉRAIRES YOUGOSLAVES ET HONGROIS

<i>Endre Angyal</i> : Les recherches yougoslaves du baroque du point de vue hongrois	496
<i>László Gáldi</i> : Notre décasyllabe d’origine serbo-croate chez le jeune Petőfi	501
<i>László Sziklay</i> : La vie littéraire de plusieurs nations à Pest-Buda dans la première moitié du XIX ^e siècle	504
<i>Živan Milisavac</i> : La période de Pest de la Matica Srpska 1826–1864 (Traduit par <i>Mária Gyetvai</i>)	509
<i>Marietta Vujcsics</i> : De la deuxième édition du volume de József Székács	513
<i>Imre Bori</i> : Problèmes sur Jacov Ignjatović	516

DOCUMENTS

<i>Todor Manojlović</i> : Endre Ady, le poète lyrique hongrois (Tra- duit par <i>István Tóth</i>)	520
<i>Marko Maletin</i> : Ady – le héros hongrois (Traduit par <i>Kálmán Dudás</i>)	524

ATELIER

<i>France Bernik: L'histoire littéraire des Slovènes après 1945 (Traduit par Ferenc Mukics)</i>	529
<i>Miodrag Maticki: Quinze ans de l'Institut des Recherches Littéraires et des Beaux-Arts de Belgrade (Traduit par Anikó Pálosi)</i>	533
Dans l'atelier du traducteur	
<i>Zoltán Csuka: Le veilleur de la nuit — ou la naissance de la traduction hongroise des <i>Ballades de Petrica Kerempuh</i> . .</i>	535

ANNIVERSAIRE

La question de bilinguisme. Mihály Vitkovics (<i>László Sziklay</i>) . .	541
--	-----

LIVRES	545
--------	-----

CHRONIQUE	588
-----------	-----

LIVRES REÇUS 1979.	594
--------------------	-----

СОДЕРЖАНИЕ

Литература народов Югославии после освобождения	457
<i>Предраг Палавестра</i> : Преобразования романа и реализма в новейшей сербской литературе 1960–1970 г. г. (Перевод: <i>Предраг Степанов</i>)	460
<i>Александр Флакер</i> : Хорватская современная молодая проза (Перевод: <i>Петер Милошевич</i>)	468
<i>Александр Спасов</i> : Течения и направления в послевоенной македонской литературе (Перевод: <i>Эржебет Хорват</i>)	477
<i>Йован Христич</i> : Театр абсурда: попытки определения, его югославский вариант (Перевод: <i>Ева С. Зехери</i>)	483
 Обзор	
<i>Иштван Фрид</i> : Франц Прешерн и европейский романтизм	488
<i>Бела Помогач</i> : Три справочника на венгерском языке, вышедших в Воеводине	494
 Югославо-венгерские литературные связи	
<i>Эндре Андял</i> : Венгерская точка зрения на исследования барокко в Югославии	496
<i>Ласло Галди</i> : Сербо-хорватский десятисложный стих у раннего Петефи	501
<i>Ласло Сиклаи</i> : Многонациональная литературная жизнь Пешта и Буды в первой половине XIX. века	504
<i>Живан Милисавиц</i> : Пештский период Матицы сербской с 1826 по 1864 г. (Перевод: <i>Мария Дьетвай</i>)	509
<i>Мариетта Вуичич</i> : Второе издание сборника Йозефа Секача	513
<i>Имре Бори</i> : Проблемы, связанные с творчеством Якова Игнатовича	516
 Документы	
<i>Тодор Манойлович</i> : Эндре Ади – венгерский лирик (Перевод: <i>Иштван Пот</i>)	520
<i>Марко Малетин</i> : Ади – венгерский герой (Перевод: <i>Кальман Дудаш</i>)	524

Творческая лаборатория

<i>Франце Берник</i> : Создание словенской истории литературы от 1945 года до наших дней (Перевод: <i>Ференц Мукич</i>)	529
<i>Миодраг Матицки</i> : 15 лет белградскому Институту литературы и искусства (Перевод: <i>Анико Палоши</i>)	533
В мастерской переводчика	
<i>Золтан Чука</i> : „Сиделка ночи”, или как родился венгерский перевод „Баллад Петрицы Керемпуха” Мирослава Крлежи	535

Юбилей

Проблема двуязычия. Михай Виткович (<i>Ласло Сиклаи</i>) . . .	541
--	-----

Книги	545
-------	-----

Хроника

Литература, авангард, революция (<i>Ласло Баняи</i>)	558
Сессия по полонистике в Дебрецене (<i>Юбит Кальман и Юдит Рей ман</i>)	590
80 лет Антону Сподняку (<i>Иштван Фрид</i>)	591
Сессия, посвященная Витковичу в Нови-Саде (<i>Шо</i>)	591
Сессия, посвященная Ференчу Фалуди (<i>Т.Е.И.</i>)	593
Краковское литературное издательство (<i>Лайош Хонн</i>) . . .	593
Полученные редакцией книги	594

A kiadásért felel az Akadémiai Kiadó igazgatója
Műszaki szerkesztő: Marton Andor
A kézirat nyomdába érkezett: 1979. XI. 20. – Terjedelem: 12,95 (A/5) ív
80.7724 Akadémiai Nyomda, Budapest – Felelős vezető: Bernát György

Terjeszti a Magyar Posta

Előfizethető a hírlapkézbesítő postahivataloknál és a Posta Központi Hírlap Irodánál (PKHI 1900 Budapest V., József nádor tér 1.) közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással PKHI 215-96 162 pénzforgalmi jelzőszámra. Előfizetés bejelenthető az Akadémiai Kiadónál (1363 Budapest V., Alkotmány utca 21. Telefon: 111—010).

Példányonként beszerezhető: az Akadémiai Könyvesboltban (1368 Budapest V., Váci utca 22. Telefon: 185—881), a PKHI Hírlapboltjában (1055 Budapest V., Bajcsy-Zsilinszky út 76. Telefon: 116—269) és minden nagyobb árusítóhelyen.

Előfizetési díj egy évre: 72,— Ft

1 szám ára: 18,— Ft

Indexszám: 25 380

Külföldön terjeszti a KULTÚRA Külkereskedelmi Vállalat,
H-1389 Budapest, Pf. 149.

Ára: 18,— Ft

Előfizetés egy évre: 72,— Ft

INDEX : 25 380
ISSN 0017 – 999X



AKADÉMIAI KIADÓ, BUDAPEST